cahiers du CINEMA

Luttes de classes sur le front cinématographique en France

« Coup sur coup » **« Tout va bien »**

« Groupe Dziga-Vertov », 1 **« Luttes en Italie »**

Le film historique : « Les Camisards »

P. Baudry : Figuratif, matériel, excrémentiel

P. Kané : « Sylvia Scarlett »



numéro spécial 238-239 12 francs

APPEL AUX LECTEURS

Les **Cahiers du Cinéma** sont une revue totalement indépendante : les seules recettes proviennent de la vente de la revue (le budget « publicité » étant dérisoire). L'augmentation croissante des coûts de fabrication et de diffusion, des charges en tous genres qui pèsent sur la revue (dont une analyse économique marxiste élémentaire déterminerait aisément le processus évolutif en France, aujourd'hui), menace cet équilibre.

Il va sans dire que le caractère idéologico-politique du travail qui s'effectue aux **Cahiers,** en contradiction à tous les niveaux avec l'idéologie bourgeoise (et secondairement révisionniste) dominant dans le marché de la presse et de l'édition, oblige les **Cahiers** à ne compter que sur leurs propres forces — c'est-à-dire sur leurs lecteurs.

Actuellement, la poursuite de notre travail, l'existence même de la revue, sont menacées, malgré les mesures d'économie que nous avons déjà prises (réduction massive des frais de fonctionnement, économies sur la fabrication), et dont les effets se feront sentir à moyen terme. Par contre, nous avons décidé de retarder au maximum l'application de l'augmentation du prix des **Cahiers,** annoncée il y a déjà six mois.

Dans ces conditions, nous ne pourrons continuer à faire paraître les **Cahiers** que si vous nous aidez : en diffusant la revue, en souscrivant et en faisant souscrire des abonnements, des abonnements de soutien. C'est urgent : sans votre soutien massif **dès maintenant,** nous serons, à plus ou moins brève échéance, dans l'obligation de cesser notre activité.

Nous rappelons nos tarifs d'abonnement :

Pour **24 numéros** : tarif spécial :

120 F (France, au lieu de 132 F) ;

132 F (Etranger, au lieu de 150 F) ;

et 109 F (France) — 120 F (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Tarif normal :

pour 6 numéros : 36 F (France) — 40 F ($ 8) (Etranger)

pour 12 numéros : 66 F (France) — 75 F ($ 15) Etranger)

et 58 F (France) — 66F ($ 13) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres des ciné-clubs.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 39 rue Coquillière, Paris 1er. Tél. : 236-00-37. C.C.P. : 7890-76 Paris.

cahiers du CINEMA

N° 238-239 MAI-JUIN 1972



Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin : « Tout va bien »

CINEMA ET LUTTES DE CLASSES

DEUX FILMS : « COUP POUR COUP », « TOUT VA BIEN »

par le groupe Lou Sin d'intervention idéologique 5

I. « Coup pour coup » : à la remorque du révisionnisme 6

II. Deux lignes, deux voies 10

III. Réalisme critique, critique du réalisme 15

Annexe 1 : Etudions assidûment dans l'intérêt de la révolution, par Tcheou Hsiué-Li 26

Annexe 2 : Notes sur l'opéra « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny », par Bertolt Brecht 28

LE « GROUPE DZIGA-VERTOV »

Sur les films du « groupe » (1) 34

Bande paroles de « Luttes en Italie » 40

L'amour pour « l'homme vivant », par Dziga Vertov 58

L'HISTOIRE AU CINEMA (« LES CAMISARDS »)

Comment on écrit l'histoire, par Jacques Aumont 64

« Les Camisards » et le film d'histoire, par François Regnault 71

SUR LES QUESTIONS DU REALISME (2)

Figuratif, matériel, excrémentiel, par Pierre Baudry 75

RELECTURE DU CINEMA HOLLYWOODIEN

« Sylvia Scarlett », par Pascal Kané 84

NOTES, CRITIQUES

Il était une fois... la Révolution, par Pierre Baudry 93

La Guerre d'Algérie, par Pascal Kané 95

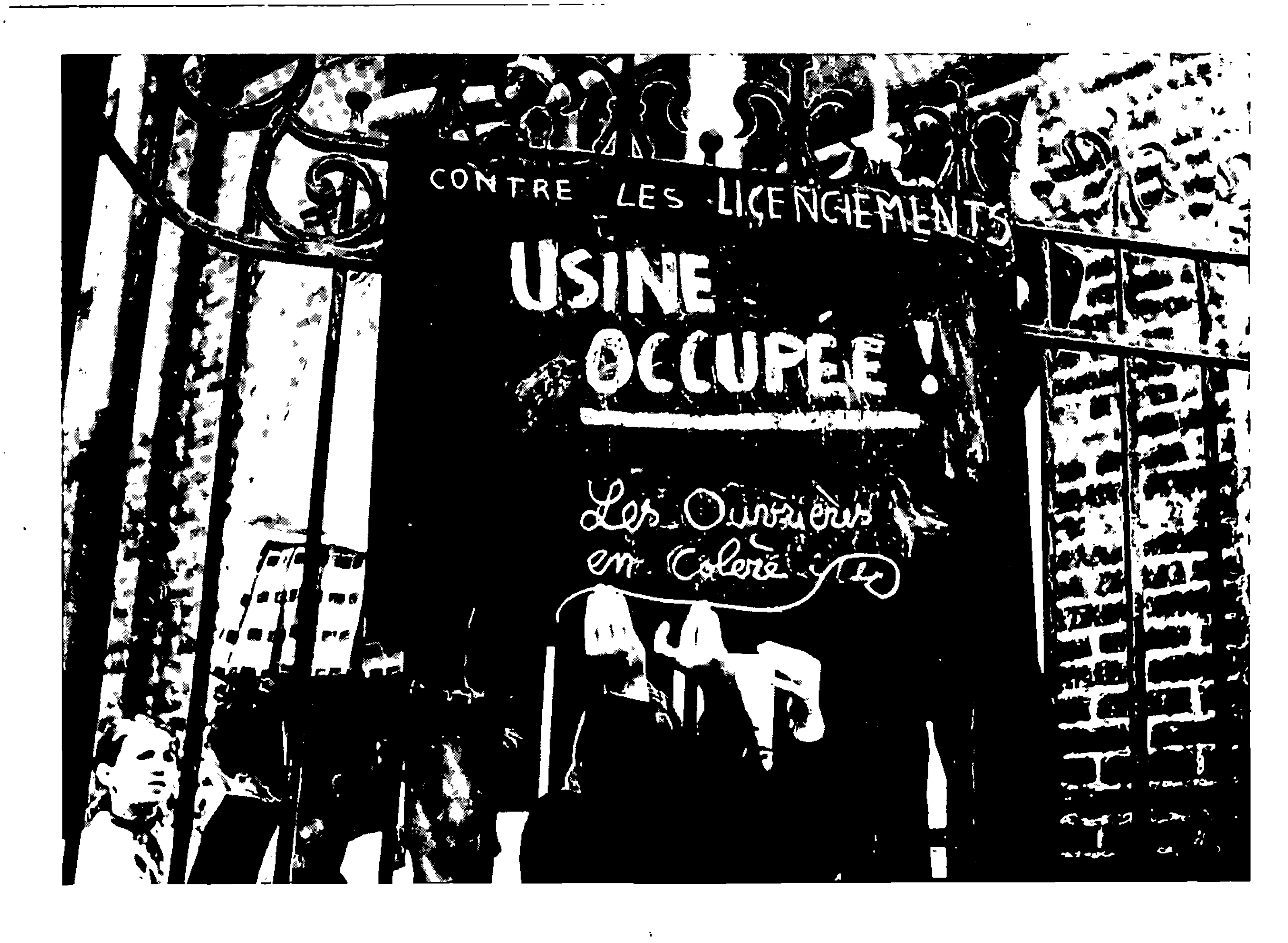
La décade prodigieuse, par Pierre Baudry 97

CAHIERS DU CINÉMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Fabrication : Daniel & Cie.

Les luttes de classe en France

deux films : « Coup pour coup », « Tout va bien »

Entre « Coup pour coup » et « Tout va bien » un dialogue critique doit s'établir, ont déclaré dans une interview les réalisateurs de ce dernier film. La première partie de ce numéro a pour but de contribuer à un tel « dialogue », étant entendu que ces deux films ne sont pas considérés d'un point de vue fétichiste comme produits artistiques récemment lancés sur le marché, coupés de la position de classe les déterminant et de leur valeur d'usage (au sens où Mao Tsétoung parle de la conception « utilitariste » de l'art révolutionnaire), mais comme exemples de pratiques cinématographiques s'efforçant de dépasser la problématique du film « progressiste » ou « engagé », de prendre explicitement parti dans les luttes révolutionnaires menées aujourd'hui en France par le prolétariat et ses alliés, et donc de tracer, entre eux et le reste de la production actuelle, une ligne de démarcation politique radicale. Il s'agit d'interroger ces tentatives, de façon précise et serrée, pour vérifier si, et en quoi, cette démarcation s'opère, en quoi les objectifs que les cinéastes s'assignent sont réellement atteints, pour repérer quel type de contradictions — principales, secondaires ? — existent entre ces deux films. Les réserves, parfois sévères, que nous serons amenés à formuler, ne proviennent pas d'un lieu critique préservé et abstrait, mais doivent être articulées au point de vue, à la position, à la méthode marxiste-léniniste que la revue, dans les luttes politiques et culturelles qui s'exacerbent, s'efforce d'adopter. Déterminés par le principe « unité-critique-autocritique-unité », les articles qui suivent tentent de contribuer à l'élucidation de certaines questions ayant trait à la place, au rôle, au fonctionnement des pratiques cinématographiques comme partie du front culturel et idéologique dans l'ensemble du combat révolutionnaire.



I.
« Coup pour coup » : à la remorque du révisionnisme



A. L'empirisme

A la base de la réalisation du film et l'ayant déterminée, il existe une erreur philosophique grave, de type empiriste.

Cette question, la question de la conception du monde, qui est à la base d'une production artistique donnée, la critique bourgeoise l'ignore systématiquement. En tient lieu en général une « analyse » psychologique, supposée pénétrer dans les profondeurs de l'âme de l'auteur. Cette conception de la critique n'est même plus à critiquer ; pourtant on la retrouve, thème invariant et omniprésent, recouverte d'un voile pudiquement progressiste, voire maoïste, dans la description du parcours de l'auteur (Karmitz en l'occurrence), tentant d' « *échapper à la problématique déchirée mais complaisante d'une intelligentsia qui ressasse ses fantasmes* » (Hennebelle, « Ecran 72 » n° 4, p. 42).

Laissons là les intentions subjectives d'un auteur qui se cherche et, éventuellement, se trouve. Intentions bonnes ou mauvaises, peu importe. La véritable question est tout autre : quelle conception du monde est prise comme point de départ d'une pratique, aussi spécifique soit-elle ? S'agissant d'un film qui se veut militant, la question peut être formulée de façon encore plus précise : de quelle ligne politique — implicite ou explicite — ce film est l'application, et sur quelle philosophie se fonde cette ligne ?

Une erreur philosophique grave de type empiriste.

C'est-à-dire : « *le reflet proposé par le film est résolument passif, suiviste* » indique justement Gérard Leblanc. Domine l'idéologie du vécu, du bien rendu. Il s'agit de rendre compte des luttes réelles qui se sont menées, en donnant la parole aux ouvrières. Voilà qui est supposé produire un effet : révéler puis diffuser la vérité (« la vérité sur », « plus de vérité »). Mais ce qui sous-tend tout ce programme, c'est l'idée que la vérité est contenue dans la réalité, dans la vie, et qu'il suffit de la révéler, le révélateur étant ici les images et les sons : « voyez, entendez, et vous aurez la vérité sur les grèves du textile ». Or, cette conception est profondément erronée : la réalité ne contient pas la vérité. Il n'existe pas de « vérité de la réalité », de « vérité de la vie ». Les marxistes ont depuis longtemps réfuté cette vieillerie idéaliste, d'inspiration religieuse (la vérité d'essence divine contenue en toutes choses).

Karmitz et ses camarades sont tombés dans le panneau : ils ont pensé produire une connaissance vraie sur une situation précise, en se contentant d'un reflet passif, organisé sous la forme d'une « reconstitution ». Pour eux, il s'agissait simplement de reproduire les données de la perception sensible, les ouvrières « revivant » sous l'œil de la caméra leur expérience, sans les soumettre à un travail (à savoir un bilan communiste des luttes, permettant de refléter leur essence, leurs lois internes) véritable, sinon un bricolage-assemblage d'éléments d'information organisée dans un supposé « modèle ».

Ce modèle de réalisation était bien programmé par l'illusion d'une vérité à saisir, vieux rêve du cinéma en prise directe sur la vie (fût-elle reconstituée).

C'est oublier que la vérité, loin d'être inhérente aux choses, désigne la qualité d'un rapport : la conformité de la connaissance à son objet. Or cette conformité n'est pas donnée d'emblée : il faut qu'elle s'établisse, en tant que résultat d'un *processus*. Le reflet est un reflet actif qui suppose un travail, travail qui n'est pas d'extraction, mais de production de la vérité, de la conformité du reflet avec la réalité.

En d'autres termes : pour refléter pleinement une chose dans sa totalité, pour refléter son essence et ses lois internes, il faut procéder à une opération intellectuelle en soumettant les riches données de la perception sensible à une *élaboration :* il faut *sauter* de la connaissance sensible à la connaissance rationnelle. Voilà ce qui distingue radicalement le matérialisme dialectique de l'empirisme. Voilà ce que Karmitz et ses camarades ont oublié et n'ont pas fait.

Mais le plus grave n'est pas là. Il s'agit de connaître le monde pour le transformer. C'est à ce second stade, le plus important, qu'intervient le film lui-même : dans l'acte de transformation de la situation politique. Or cet acte est posé identiquement au mode de réalisation : comme simple acte d'information sur les luttes. Au reflet passif correspond une intervention passive, susceptible seulement de produire un effet de reconnaissance (oui, c'est bien ça, c'est bien. Ce qui est bien) politiquement désastreux : il aboutit à reconduire sans cesse les mêmes erreurs, sous prétexte de leur existence. Une séquestration *est*, c'est tout, c'est bien : voilà le discours du film et on ne peut, une seconde, l'oublier, oublier son impact.

Interrogeons d'abord la caution du film : donner la parole aux ouvrières. Cette caution va jouer ici massivement, sur la base d'une idéologie spontanéiste qui veut que toute idée qui vient des masses soit, par définition, juste. S'incliner pour refléter passivement et « rapporter » : le rôle des communistes prétend se réduire ici à celui de voyageurs de commerce ! Cette idéologie spontanéiste est étroitement inspirée par la conception empiriste de la connaissance. A partir du moment où l'on affirme que la connaissance sensible, la simple description de l'expérience vécue, se suffit à elle-même, où l'on nie la nécessité d'approfondir la connaissance, il est logique que l'on laisse les acteurs de cette expérience parler, en disant : voici la réalité, voici la lutte.

L'idéologie prolétarienne est supposée jaillir spontanément de la lutte, une fois débarrassée de sa « gangue » bourgeoise. On tombe alors en droite ligne dans une conception historiciste de l'histoire (les classes « porteuses » d'une conscience universelle), de facture humaniste, sur laquelle il serait trop long de s'étendre ici. Mais il faut marquer l'écueil sur lequel le film ne cesse de se briser : la domination de l'idéologie bourgeoise dans la société actuelle, domination qui s'étend à toutes les classes de la société et dont il est possible de fournir une explication strictement matérialiste (rôle des AIE, notamment).. D'où l'illusion entretenue par le film : ce que disent les acteurs du film, les ouvrières, est donné comme juste, prolétarien (confusion ici entre situation et position de classe : ouvriérisme), compte rendu vrai d'une lutte, alors qu'à tout moment la « domination » de l'idéologie bourgeoise se marque, pour n'avoir pas été consciemment combattue.

Le spontanéisme de Karmitz et ses camarades n'est autre que l'abandon de la ligne de masse : partir des idées des masses, en sachant, à la lumière de la théorie marxiste-léniniste, *faire la part des idées justes et des idées fausses*, afin de pouvoir fournir une *direction* à la lutte. Autant il est correct de donner la parole aux ouvrières (en finir radicalement avec le dogmatisme, le théoricisme), autant il est profondément erroné de s'en tenir là car c'est l'abandon de tout travail communiste, le champ libre laissé à la bourgeoisie.

Dès lors, le « compte rendu » donné par le film des luttes dans le textile ne rompt pas radicalement avec un reportage bourgeois : en rester au niveau de

l'apparence, du sensible, c'est en rester à un niveau où l'idéologie bourgeoise domine, et s'interdire toute analyse scientifique de la situation qui seule, permettant de passer du règne de la nécessité à celui de la liberté, fournirait une *issue* prolétarienne.

B. Le révisionnisme

Ayant rappelé (car c'est là l'a.b.c. du marxisme) comment le culte de la spontanéité des masses permet le maintien et la domination de l'idéologie bourgeoise, il est possible d'aborder la question de la ligne politique. [1]

Il y a dans le film deux thèmes étroitement mêlés : la lutte des ouvrières (séquestration), opérée sur la base d'une rupture d'avec le révisionnisme. Nous étudierons d'abord ce second aspect pour montrer à quel point il est déterminant.

1. « Rupture avec le révisionnisme »

Le révisionnisme est représenté dans le film par un délégué cégétiste. Indiquons d'emblée l'essentiel : on en reste à l'apparence (les effets d'une politique révisionniste) sans jamais fournir une analyse véritable (la politique révisionniste). Car l'action de la CGT est déterminée par une politique : la politique du P « C » F. Impossible de critiquer radicalement la pratique d'un cadre cégétiste sans montrer de quelle ligne générale il est l'application logique. Il s'agit bien de partir de la pratique de ce cadre — et la connaissance sensible des masses sur ce point est fondamentale, irremplaçable — mais pour aller plus loin, et ce plus loin, c'est l'essentiel : *la politique*, constant refoulé du film.

Ce manque, fondé sur l'empirisme, est un plein : le plein du révisionnisme. Critique réformiste du révisionnisme : qu'est-il reproché à ce cadre cégétiste ? Simplement ceci : de ne pas être assez dur, de bloquer la lutte revendicative. Ici, deux illusions sont entretenues :

a) L'illusion qu'il s'agit de l'essentiel (dans ce cas précis) : certes l'aspect relevé est juste, mais il est secondaire : le blocage de la lutte économique, sa limitation, est l'effet d'un économisme dégénéré (malgré son nom, l'économisme est une politique qui, en désignant la lutte économique comme principale, s'avère même incapable de la mener). Or, que propose le film, sinon une *régénérescence de l'économisme ?* Un économisme « de gauche » : luttes plus dures, revendications plus accentuées (voir le bilan dressé par une ouvrière). Mais toujours : la lutte économique est principale, et même unique. S'étale alors toute la panoplie bien connue : la lutte « révolutionnaire » est la lutte contre les patrons dans les usines, désignés symboliquement comme occupants (et non la lutte contre l'Etat bourgeois), etc.

b) L'illusion que les ouvrières doivent se débrouiller elles-mêmes, sans direction politique. La critique réformiste du révisionnisme — mener les luttes plus dures mais dans une même perspective — débouche naturellement sur une critique du bureaucratisme, mais critique « de gauche » en apparence, de droite en réalité : au bureaucratisme, on substitue simplement l'ultra-démocratisme. Dans un premier temps, ceci peut apparaître « mieux » en fonction d'une lutte revendicative qui ne serait plus ainsi freinée « par le haut ». Mais voilà : l'absence de direction politique aboutit — qu'on le veuille ou non — à un échec de la grève ou à une victoire momentanée, dès lors qu'elle ne débouche pas sur une élévation du niveau de conscience *politique* des ouvrières, dans la perspective de la lutte contre le pouvoir d'Etat. L'aspect positif manifesté spontanément par les ouvrières, à savoir : le désir d'unité, se transforme au cours du film en aspect négatif, subordonné qu'il est à l'idée d'une hypothétique prise du pouvoir au sein de l'usine (de facture CFDTiste). Reste alors posée la question fondamentale : et après ?

c) Ces deux illusions se combinent dans une position anti-syndicaliste (syndicalisme renversé) qui, du fait même qu'elle ne part pas d'une critique radicale du révisionnisme, reste sur ses positions.

2. Anarcho-syndicalisme

Reste sur des positions révisionnistes, mais d'une façon spécifique qui a pour nom : anarcho-syndicalisme.

Il s'agit là d'une vieille déviation, qui s'est manifestée durant longtemps au sein du P « C » F, mais dominée, puis étouffée totalement par la ligne électoraliste thorézienne. Son renouveau à l'heure actuelle semble traduire une révolte spontanée contre la mollesse des luttes syndicales emprisonnées dans la perspective électoraliste. Mais cette révolte reste elle-même enfermée dans la même problématique : concevoir la question du pouvoir à partir de et pour la lutte économique. Illusions sur la dictature actuelle de la bourgeoisie, abandon de la dictature du prolé-

1. Leblanc parle de « *ligne politique spontanéiste* ». C'est faux : il opère ici une confusion avec la théorie spontanéiste qui sert de *base idéologique* au développement d'une ligne politique opportuniste, révisionniste. De même, lorsque Leblanc parle de « *la ligne actuellement développée par la « Cause du Peuple » qui « met le travail de propagande des communistes à la remorque du mouvement spontané des masses* ». On est étonné de sa naïveté : quel travail de propagande des communistes ?

tariat. L'anarcho-syndicalisme ne représente qu'un *contre-courant* par rapport au révisionnisme thorézien. Dans une large mesure, la « Cause du Peuple » reprend à son compte — à l'extérieur du P « C » F — cette vieille tradition, qui a pourtant depuis longtemps fait négativement ses preuves. Et ceci *après* l'apparition et le développement de la théorie marxiste !

La vision anarcho-syndicaliste imprègne tout le film. Partant d'un acte qui reflète le « grand essor du mouvement depuis 68 » : la séquestration, cet acte est présenté comme une forme supérieure et décisive de lutte, supposée ébranler les fondements mêmes de la société capitaliste. De séquestrations en séquestrations, de luttes dans les usines en luttes dans les usines, la tache d'huile se répandrait... jusqu'à devenir tache de sang. Condensé admirable : tout y est, dans la pure tradition du premier congrès de la CGT. A ceci près (touche moderniste) que le « grand soir » semble avoir été remplacé par une référence mythique à la guerre prolongée (miracle de la transformation de l'huile en sang). La révolution chinoise est passée par là... mais qu'en reste-t-il ?

Partir de la révolte spontanée des ouvrières, la théoriser sous une forme erronée : anarcho-syndicalisme (actuellement sous-produit du révisionnisme), propager ainsi des illusions, les diffuser sous couvert d'informer (« la parole au peuple ») : mais quel est le sens du film ?

Ceci, objectivement : récupérer la lutte de la frange la plus avancée du mouvement de masse, la mener sur une voie de garage. Nul doute que la bourgeoisie n'y trouve finalement son compte.

Question à reposer : se lier aux masses, mais sur quelle ligne politique ?

Question à reposer : lutter, mais pour qui ? Contre qui ?

Question à reposer : fonction d'un film militant à l'heure actuelle ?

Question à reposer face à la domination du révisionnisme dans le mouvement marxiste-léniniste actuellement.

II. Deux lignes, deux voies

« Tu as fait un film, tu l'as critiqué. Tu as fait des erreurs. Tu en as corrigé quelques-unes. Tu en sais peut-être davantage sur la production des sons et des images. Tu sais peut-être mieux maintenant à travers quelles luttes transformer cette production, pour qui la transformer, contre qui... Pour toi, ici, maintenant, c'est lutter sur deux fronts : lutter contre la bourgeoisie et contre son allié le révisionnisme. »

Vent d'est. *Groupe Dziga-Vertov.*

La production-distribution de *Coup pour coup*, les déclarations de Karmitz et de l'équipe de réalisation, les réactions multiples de la critique sont l'occasion de poser et de tenter de résoudre un certain nombre de problèmes théoriques et pratiques qui, jusqu'à aujourd'hui, restent des lieux d'aveuglement, l'impensé théorique d'une contradiction entraînant toujours, dans la pratique, l'empirisme, la hâte, l'opportunisme. « Sans vue claire, on est comme sans âme. » (Mao).

Relevons d'abord, comme l'un des traits idéologiques qui ont marqué la sortie du film, le déferlement inflationniste de notions telles que « cinéma ouvrier », cinéma « fait par » les ouvriers, apparition de la classe ouvrière sur les écrans, film joué par de vraies ouvrières, etc., sur le marché de la critique cinématographique. Cette agitation fait aussi partie du « texte » du film. Il faut aussi analyser ce symptôme de la petite-bourgeoisie intellectuelle : le fantasme, non de l'*entrée*, mais de l'« *apparition* » du prolétariat dans les superstructures *bourgeoises*. Avec le « prolétariat », c'est aussi le fantôme du « cinéma militant » qui revient hanter la critique petite-bourgeoise.

Le film lui-même rompt, il est vrai, avec la récente tradition des films dits « politiques », avec la production dominante. La classe ouvrière est pour une

fois représentée en tant que telle, la scène du film est pour une fois constituée des lieux de travail, c'est-à-dire de production et d'exploitation. Pour une fois, des sentiments tels que la haine de classe sont objet de mise en scène, ainsi que la base matérielle qui les sécrète : l'exploitation, l'oppression, la hiérarchie capitalistes. Pour une fois, un film reflète l'instinct de classe prolétarien et ses manifestations concrètes (la révolte), qui nous donnent une « connaissance sensible » des rapports sociaux capitalistes.

Il serait vain de dénier au film ces aspects positifs, qui le démarquent de la production dominante. Toutefois il importe de faire la part du positif et du négatif dans la production de *Coup pour coup*, de dénoncer les illusions et les erreurs qu'il colporte, illusions et erreurs que, significativement, la critique bourgeoise et petite-bourgeoise n'a pu se passer de reprendre à son compte, de redoubler, de reconduire. Principalement de deux façons :

1) Pour révolutionner la pratique cinématographique, il faudrait donner la parole aux ouvriers qui ne l'ont jamais. Bory est certainement le critique qui a été le plus loin dans cette voie, regrettant que les ouvrières n'aient pas fait le scénario, le montage, n'aient pas elles-mêmes *tenu la caméra*. L'idéologie ultra-démocratique, petite-bourgeoise, est ici portée à son comble, sur le mode anarcho-fantasmatique du droit à la parole de tous [1], tout le monde peut faire du cinéma, et si les ouvriers s'y mettent, nul doute que s'en dégagera la réalité ouvrière, que ça donnera enfin un cinéma ouvrier jusqu'au bout. Cette attitude reflète une position de voyeur, de jouisseur, de dégustateur de réalité toute cuite, cette position fait l'économie de la théorie, indispensable moment de la dialectique révolutionnaire pratique-théorie-pratique ; l'économie de toute critique active du cinéma bourgeois. (A l'opposé, il est utile de se référer au texte de Joris Ivens et Marceline Loridan sur « La révolution dans les studios en Chine » (CdC 236/37) : pas une trace d'ultra-démocratisme chez les camarades chinois ; discussions larges, démocratie dans les débats

1. La théorie du droit à la parole c'est, en pratique, l'inconsistance du bavardage. « Vous n'avez pas fait d'enquête sur un problème, et on vous prive du droit d'en parler. Est-ce trop brutal ? Non, pas du tout. Du moment que vous ignorez le fond du problème, faute de vous être enquis de son état actuel et de son historique, vous n'en sauriez dire que des sottises. Et les sottises, chacun le sait, ne sont pas faites pour résoudre les problèmes, qu'y a-t-il donc d'injuste à vous priver du droit de parler ? Or, beaucoup de camarades ne font que divaguer, les yeux fermés ; c'est une honte pour des communistes ! Comment un communiste peut-il parler ainsi en l'air, les yeux fermés ?
« C'est inadmissible !
« Inadmissible !
« Faites des enquêtes !
« Et ne dites pas de sottises ! » (Mao Tsétoung, *Contre le culte du livre*).







Coup pour coup.

sur la conception générale de la production du film, et centralisme (responsables politiques chargés de synthétiser les idées débattues) dans l'orientation politique, de façon à conserver une vue d'ensemble sur la réalisation du film, *commandée par une ligne politique.*)

Le délire ultra-démocratique de la critique petite-bourgeoise à propos de *Coup pour coup* ne tombe pas du ciel ; écho affaibli des aspects les plus superficiels de mai 68 (l'occupation de l'Odéon, etc.), il est certainement encouragé par les déclarations de Karmitz et de son équipe sur les conditions de tournage du film : discussions, ouvrières « en chair et en os », et magnétoscope. L'utilisation du magnétoscope dans la fabrication du film n'est évidemment pas révélatrice en soi de l'erreur ultra-démocratique. Comme toute chose, comme tout ce qui relève de l'idéologie, cette pratique se divise en deux :

— *ou bien* le magnétoscope est utilisé pour critiquer *politiquement* chaque phase du tournage, utilisé pour servir la résolution des contradictions qui ne peuvent manquer de survenir au cours du processus de fabrication des images et des sons, pour que puisse se réaliser l'unité autour d'une ligne politique claire ;

— *ou bien* le magnétoscope est là pour favoriser « l'authenticité » (du jeu, des dialogues...), pour servir une quête du supplément de réel, du reflet le plus fidèle, en mettant à la remorque la lutte pour une ligne politique juste : sur ce terrain, celui du supplément de réel, on peut pronostiquer sans risque la victoire du cinéma classique, la persistance de la domination idéologique du cinéma bourgeois (c'est *son* terrain). Cette seconde méthode reflète l'ultra-démocratisme. C'est, selon les déclarations mêmes de l'équipe, la méthode utilisée dans *Coup pour coup* (« le magnétoscope a fait oublier... la présence de la caméra et favorisé l'authenticité. » Ecran 72, numéro de mars)[2].

(A l'opposé de cette pratique, *Vent d'est* (1968) de Godard et Gorin : scènes d'assemblées générales où l'ultra-démocratisme est à son comble (le panoramique mis aux voix), images « fausses » (idéologiquement erronées), mais *raturées* (non simplement *rayées*) et montées avec des « sons justes » (critique théorique commandée par le marxisme-léninisme, la pensée-maotsétoung), *non synchrones,* inscrivant par leur décalage la rectification politique opérée au cours du montage, à la suite d'une prise du pouvoir dans le travail du film. Le travail de *Vent d'est* permet de lire la trace, l'histoire stratifiée d'une lutte, critique, transformation. Ce film et généralement ceux du groupe Dziga-Vertov illustrent de façon magistrale le procès de transformation d'une pratique spécifique (le travail sur les images et les sons) par l'*intervention* extérieure de la prise de parti politique. Il y a *reflet actif* d'un processus réel dans la mesure où il y a lutte-critique-réforme dans le développement de la contradiction spécifique des deux pratiques — pratique politique et idéologique / pratique artistique cinématographique, la pratique politique étant déterminante — inscrite dans le mouvement même du film.)

2) Pour qu'un film soit politiquement « efficace », il lui faudrait jouer à fond la carte du réalisme, du « plus de réel »... Cette seconde thèse redouble la première : non seulement il faut de vraies ouvrières, mais il faut encore qu'elles jouent « vrai », puisqu'il s'agit *quand même* d'une fiction. Le naturel « brut » est une garantie politique (de vraies ouvrières). Le naturel « raffiné » la garantie artistique (un jeu, une mise en scène réalistes). Le naturel, le vrai, le réel, qui ne sont jamais que l'expression d'une demande idéologique, permettent de refouler la politique, sur le mode « quelle justesse dans la psychologie des personnages, mais que d'exagérations politiques ; le syndicalisme, le révisionnisme, ne sont pas ces bêtes monstrueuses, voyons ». Elles permettent à la critique petite-bourgeoise un clivage commode entre « une certaine réalité » et « une certaine poli-

2. Voici la citation intégrale :
« Avez-vous utilisé le magnétoscope au stade du tournage ?
« Oui. Cette méthode a présenté deux avantages au moins :
« 1) elle a permis aux ouvrières de s'exprimer véritablement et d'influer réellement sur le scénario. Et ceci sans retarder la réalisation, au contraire ;
« 2) elle a permis d'éviter le « happening » tout en libérant l'expression. Grâce au magnétoscope, chacun (ouvrière ou technicien) a pu clarifier ses idées. Par ailleurs, le magnétoscope a fait oublier, autant que le climat de camaraderie, la présence de la caméra et favorisé l'authenticité.
« Voici concrètement comment nous procédions : deux jours avant le tournage de telle scène prévue au scénario, nous tenions une discussion sur le thème concerné. C'est après la discussion seulement que nous lisions ce qui avait été prévu par écrit. Par ce nouvel apport, le scénario était modifié, corrigé, amélioré et quelquefois chamboulé. Une autre utilisation consistait à filmer la répétition d'une scène au magnétoscope et de projeter immédiatement le résultat : ce qui permettait aux ouvrières d'avoir une approche plus claire de ce que serait la séquence une fois enregistrée sur pellicule. Elles avaient concrètement la possibilité d'intervenir si la scène ne leur convenait pas ou si ce n'était pas ce qu'elles voulaient voir représenté. »
Remarquons l'exceptionnelle discrétion des interviewés sur le *contenu* de ces discussions. L'accent est, de façon formaliste, porté sur le démocratisme, mais il n'est pas question de politique. A vrai dire, le mot « politique » n'est pas même prononcé. Par contre, le vrai, le réel, l'authentique, l' « expression véritable » sont abondamment convoqués. Or, ce qui aurait été intéressant au lieu de ces explications complaisamment techniques, ç'aurait été de rendre compte des contradictions politiques et idéologiques qui ont dû surgir au cours du tournage. On nous dit de même que « l'intégration des comédiennes parmi les ouvrières s'est révélée impossible ». Mais on ne nous dit pas pourquoi. Cela va-t-il donc de soi ? Seulement pour les ouvriéristes.

tique » (que nul n'est obligé de reprendre à son compte). Ces positions s'appuient sur l'indéniable *prudence* politique du film, sur le refus calculé d'inscrire dans sa fiction de trop précises références (cf. sur ce point III, ci-dessous), pour entraîner le discours du film vers la droite, en faisant jouer le couple *réel/orientation politique* dans le sens de la domination du premier terme sur le second. Les déclarations de Gaston Haustrate, par exemple, sont à cet égard révélatrices (« Cinéma 72 », n° 164) :

« ... Le seul « cinéma ouvrier » valable à terme sera celui réalisé par les travailleurs eux-mêmes » (et Bory, en écho : « ... Dans l'état actuel des choses c'est impossible. »). / « Puis il y a la volonté de confier la presque totalité des rôles à de vraies ouvrières ayant ou non vécu ce type de situation. Enfin il y a le souci de faire participer les « acteurs » ainsi engagés à la traduction la plus vraie possible des situations, des comportements individuels ou collectifs, des dialogues, etc. Il faut reconnaître que la méthode a du bon. Elle aboutit en l'occurrence à des *moments très forts de vérité absolue qui crèvent l'écran.* / Un rapide inventaire permet de distinguer plusieurs natures de scènes et en particulier d'aboutir vite à faire la part entre ce qui a été *capté* avec *intelligence* et *amour* par l'équipe de réalisation et ce qu'elle a (volontairement ou non) *orienté.* Lorsque autour du feu, un soir, une jeune ouvrière demande à une ancienne « comment c'était en 36 » on a manifestement affaire à une scène d'un spontanéisme [sic] émouvant : c'est moins le *contenu des questions et des réponses* qui compte alors que le naturel de ces ouvrières et la *vérité de l'instant*, conservé au montage dans toute son intensité. »... (Souligné par nous.)

« Là encore on a fait confiance à l'expérience et au naturel des ouvrières. Et cela se révèle payant : la vie saute aux yeux dans toute sa vérité et son intensité. »

Où l'on voit donc que les platitudes de l'idéologie bourgeoise du naturalisme sont commandées par le refoulement — caractéristiquement social-démocrate — de la politique (refoulement de l'antagonisme bourgeoisie/prolétariat, refoulement de la pratique révolutionnaire). On ne peut innocenter le film de toute responsabilité envers de tels commentaires : absentant son lieu d'énonciation de son discours, s'épargnant par un trop facile recours à une réalité événementielle (les grèves de Troyes, de Saint-Omer... où paraît-il et par une singulière coïncidence le syndicalisme était peu implanté, voire pas du tout) toute critique véritable du révisionnisme, du syndicalisme, le film tend à susciter ces réactions, il les autorise, il les sécrète. Les références politiques trop précises gênent la critique (qui n'aime pas non plus se situer politiquement) : un film est d'autant plus recevable par elle qu'il tend à rester dans la vague (cf. III).







Coup pour coup.

Empirique, impensé par la critique qui y recourt, le couple réalisme/orientation politique permet de recouvrir un enjeu important dans la contradiction spécifique pratique politique/pratique cinématographique : faut-il en rester à la connaissance sensible des rapports sociaux capitalistes, de la lutte des classes prolétarienne, ou bien doit-on aller au-delà, doit-on marquer dans la pratique spécifique (cinématographique), par le jeu des images et des sons, l'insuffisance de la connaissance sensible des contradictions de classes et la tentative de passer à une connaissance plus juste, plus élaborée de son objet, reflétant une ligne politique juste ? Ce qu'avec *Coup pour coup* on (le film comme la critique) veut faire croire, c'est que la connaissance sensible en apprend plus sur la lutte des classes qu'une connaissance plus élaborée : on nage en plein empirisme, en plein idéalisme subjectif.

Quel but se fixe le film ? Quelles tâches se fixe le réalisateur ou le collectif de réalisation ?

— Donner la parole aux ouvrières. Décrire à travers une grève fictive les traits principaux des grèves réelles qui se sont produites en France après mai 68, les luttes réelles que mènent les ouvriers, les obstacles qu'ils surmontent, les ennemis qu'ils combattent. Refléter ce qui a lieu dans une usine lorsqu'il y a lutte.

Si l'on tient compte du contexte de la production dominante — et l'on doit en tenir compte — *Coup pour coup* est, par son contenu, en rupture avec elle ; c'est, répétons-le, son aspect positif. Le film montre ce que la bourgeoisie ne veut pas voir, la réalité vécue d'une lutte menée par des ouvrières dans une usine. Mais le problème est-il vraiment là, est-il seulement là ? Est-il exact de prétendre que « la bourgeoisie ne veut pas voir » cette réalité-là, cette fiction-là ? Sans doute, d'une certaine façon, puisque Gaston Haustrate, par exemple, est obligé de filtrer laborieusement son plaisir, de séparer le grain « artistique » et « humain » de l'ivraie politique. Mais justement : ce que la bourgeoisie n'aime pas, dans le domaine de l'art, c'est (voyez ici Chaban-Delmas) la politique — pas la réalité. La bourgeoisie n'aime pas qu'on lui rappelle que la réalité (la pratique sociale) est politique, par contre elle adore qu'une fiction obéisse, pour la critiquer, aux normes du réel, à l'idéologie du réel qu'elle a instituée dans l'art : avant d'être politique, la « réalité » est l'expression, le reflet ou l'objet d'une sensibilité individuelle, la réalité c'est la vie, la réalité est vivante, elle est *donc* vécue, conformément à la philosophie individualiste antidialectique qui ne peut envisager la « vie » que fonction d'un sujet « doué d'intériorité », conformément à l'idéalisme qui fait dépendre la « réalité » de la « conscience », conformément à l'humanisme bourgeois qui fait de « l'Homme » le centre de toutes choses.

« L'idée impérialiste du réel passe pour le réel lui-même. » (*Vent d'est*)

Il n'est rien moins sûr que, à s'efforcer de redoubler le plus fidèlement possible le réel, on produise par là même un reflet actif et révolutionnaire de ce réel; l'idéologie selon laquelle « Ce n'est que la réalité qui défile sur l'écran, et non des fantasmes, mais cette réalité est tellement antagoniste avec les images de la production dominante (images fausses, mensongères) qu'elle ne peut manquer d'avoir un effet actif révolutionnaire », cette idéologie dénote une analyse insuffisante de la contradiction spécifique pratique politique/pratique artistique, elle est erronée. Il ne suffit pas de croire restituer la réalité pour tenir un discours de vérité (cf. la première partie de ce texte, ci-dessus p. 7). D'ailleurs, quand bien même la préoccupation principale dans l'art serait de dévoiler la réalité, la question se poserait inévitablement (et a fortiori d'un point de vue politique) de savoir quelle idéologie serait capable de rendre compte du réel, contre quelle autre idéologie, idéologie mensongère, travestissant le réel. « La question pour qui, contre qui, se pose avec force aux cinéastes militants... » (*Vent d'est.*) Dès que l'on s'occupe de dévoiler la réalité, la lutte de classes, la lutte idéologique de classes règle le jeu.

« Pour nous, la réalité c'est moins d'aller chercher des images du réel que de construire à partir du réel des images qui en rendent compte. » (Jean-Pierre Gorin).

Les images (et les sons) qui rendent compte du réel sont des images (et des sons) programmés par l'idéologie prise en charge par les travailleurs du film. Cette idéologie est elle-même déterminée par une ligne politique — explicite pour un cinéaste révolutionnaire, implicite pour un cinéaste progressiste. Elle surdétermine les « codes esthétiques » chargés de mettre en valeur la ligne politique du film. C'est idéologiquement que s'inscrit — ou que ne s'inscrit pas — la place de la caméra dans la production du film, c'est-à-dire la place des travailleurs du film dans la lutte. Le rôle du montage des images et des sons dans la lutte est un rôle principalement idéologique.

Du point de vue marxiste-léniniste, le rapport entre les pratiques idéologiques programmées par la ligne politique du film et les codes « spécifiques » cinématographiques doit être un rapport de domination ; c'est la politique qui commande « l'esthétique », la pratique artistique a pour objet principal de mettre en valeur une ligne politique (« Rejeter cela, c'est glisser inévitablement vers le dualisme ou le pluralisme, ce qui en substance aboutirait à ce que voulait Trotski : « Une politique marxiste et un art bourgeois. » Nous ne sommes pas d'accord avec ceux qui donnent une importance exagérée à la littérature et à l'art, au point de tomber dans l'erreur, mais nous ne sommes pas d'accord, non plus, avec ceux qui sous-estiment

leur importance. La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. » Mao).

Il y a dans *Coup pour coup* une évidente correspondance, adéquation, entre la politique mise en œuvre et la pratique cinématographique de Karmitz.

1) Le mouvement du film, le jeu des images et des sons, ne permettent aucunement de rendre compte de l'intervention active des protagonistes dans la lutte des classes, de la façon dont ils pensent la lutte de classes, de la façon dont ils orientent leur action en tirant le bilan de leurs succès *et* de leurs erreurs. La politique est donnée dans le film de Karmitz (la politique du peuple s'entend) comme accumulation et/ou succession d'actions discontinues, procédant par sauts qualitatifs escamotant dans chaque contradiction le processus de résolution ; le film ne met pas en scène un processus, mais une série de « coups » ; ces « coups » ne sont pas réfléchis, pensés par les ouvrières, mais vécus — exactement comme le spectateur « vit » le film, dans la plus pure tradition idéaliste (rappelons la phrase de Merleau-Ponty, l'auteur des « Aventures de la dialectique » : « un film ne se pense pas, il se perçoit »). La technique principale utilisée dans le montage et la mise en scène du film, c'est l'*ellipse*, la technique même du cinéma d'« action » classique. Mais l'ellipse, coupe franche dans le temps, l'espace, rejet de la lenteur, des « temps morts », c'est-à-dire de la réflexion, de la pensée, n'est rien d'autre qu'un *refoulement*. Et le refoulé, ici, c'est la politique, ou si l'on veut la dialectique (pratique-théorie-pratique, étagement des contradictions).

2) Déclaration de Karmitz : « *Coup pour coup* d'autre part n'est pas fondé sur le montage, mais plutôt sur la scène ou la séquence. Il fallait que la dialectique résistance/répression soit signifiée dans le contexte, la structure d'un même plan. Mais *Coup pour coup* est un film qui recourt délibérément à toutes les ressources du cinéma, en tant qu'art spécifique. » La politique fondée sur cette « dialectique » résistance/répression est normalement servie par une conception classique, et *très américaine* (pointons brièvement l'inter-texte de *Coup pour coup* : Kazan, Vidor...) du cinéma, cinéma du coup de force et des temps forts, le bon vieux cinéma qui nous hystérisait si fort, et nous hystérise encore (un peu). Le nom de Biberman, invoqué par Karmitz un peu facilement (*le Sel de la terre* s'est fait dans des conditions infiniment plus dangereuses et plus précaires que *Coup pour coup*), ressemble ici à un déplacement. Le film se donne classiquement comme produit fini, discours clos sur le secret de son expérience : nous ne pouvons rien savoir de la lutte qui s'est menée spécifiquement dans le processus de fabrication de ce film ; aucun bilan ne nous est donné, surtout pas avec la voix off de la fin. Karmitz a fait un film « militant », a voulu faire un film révolutionnaire en faisant l'économie d'une réfutation des présupposés idéologiques contenus dans les codes du cinéma classique (et, quand même, depuis Biberman, le cinéma a connu quelques transformations, et pas seulement le cinéma, d'abord l'histoire politique). C'est à interroger politiquement : à l'époque de la révolution culturelle prolétarienne chinoise, à l'époque où se trouve interrogée, analysée de façon révolutionnaire l'action de la superstructure idéologique sur l'infra, où se trouve réactivée l'analyse marxiste des appareils idéologiques, peut-on faire un film révolutionnaire sans critiquer la représentation bourgeoise ? Qu'obtient-on lorsqu'on s'abstient de critiquer le cinéma bourgeois ? un film dont l'action s'épuise dans sa consommation, qui ne contribue guère à enrichir la pratique. Celle des militants comme celle des cinéastes désireux de se placer sur des positions révolutionnaires.

III. Réalisme critique, critique du réalisme

Rares sont les films français, italiens ou américains, pour ne parler que des principaux monopoles de production, qui aujourd'hui n'inscrivent pas quelque chose des luttes politiques de classes acharnées qui se mènent actuellement à l'échelle de la planète. Il faut voir là un effet direct de ces luttes : traversant toute la superstructure, mettant en cause l'hégémonie idéologique de la bourgeoisie et de ses alliés (mai 68, la révolution culturelle chinoise), avérant chaque jour davantage la thèse révolutionnaire selon laquelle les

impérialistes ne sont, profondément, et malgré les armes et les techniques surpuissantes dont ils disposent, que des tigres en papier (l'exemple magnifique du Vietnam), les luttes populaires obligent la fraction intellectuelle de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie, les « artistes », les « penseurs », sinon à réformer radicalement leur conception du monde, du moins à exercer une critique de plus en plus systématique des aspects les plus corrompus du règne chancelant de la bourgeoisie. (Peut-être la salarisation des intellectuels est-elle également pour quelque chose dans ces prises de position progressistes ; mais ce n'est pas l'aspect principal.)

C'est dans ce contexte (l'incapacité de plus en plus marquée de la bourgeoisie à surmonter sa crise politique et idéologique) qu'il faut analyser la production et la distribution (Quartier Latin, Champs-Elysées) de films comme *Coup pour coup* et *Tout va bien*, leur effectuation comme leur possibilité. Mais ces deux films se séparent des films bourgeois plus ou moins progressistes en ce qu'ils ne se contentent pas de critiquer les abus les plus criants de la bourgeoisie, du pouvoir d'Etat, au niveau de la superstructure juridico-politique, mais font porter la critique au niveau de l'infrastructure, mettent en cause les rapports de production de la société capitaliste, ce qui veut dire concrètement qu'ils mettent en scène le prolétariat, qu'ils prétendent refléter idéologiquement la lutte de classes du point de vue du prolétariat. Ces deux films se réclament d'une conception prolétarienne du monde, de l'offensivité du marxisme-léninisme. Son offensivité : certains films bourgeois, en effet, peuvent se permettre de faire référence aux classiques du marxisme, en tant qu'ils sont — jusqu'à un certain point — classiques même pour la bourgeoisie (cf. le discours du patron sur Marx et Engels dans *Tout va bien*) ; il ne coûte rien à Sergio Leone, par exemple, de placer en exergue de son dernier film une citation de Mao Tsétoung. Autre chose est de tenter, dans sa pratique propre, d'en suivre l'enseignement. Il est facile de brandir le drapeau rouge, les révisionnistes le font (contre le drapeau rouge), certains démocrates bourgeois et les opportunistes ultra-gauchistes aussi ; il est plus risqué, en tenant compte des aspects contradictoires d'une situation concrète[1], de tenter d'exercer dans une pratique spécifique une *ligne* rouge, d'être « une petite roue et une petite vis » de la lutte révolutionnaire.

1) En l'occurrence, les conditions économiques et idéologiques de production, de distribution et d'exploitation en 1972 en France, la contradiction entre la division sociale des publics de cinéma, la domination idéologique de la classe dominante sur le prolétariat et ses alliés potentiels (petite-bourgeoise), et les événements les plus significatifs, les aspects les plus révolutionnaires, des luttes économiques, idéologiques, politiques des masses depuis 1968.

Tout va bien et *Coup pour coup* diffèrent des films dits « militants » (le film sur la grève de Pennaroya par ex.) en ce que 1) ils empruntent les circuits normaux de production-distribution (normaux = capitalistes) ; 2) ils ne visent pas à informer sur telle ou telle lutte réelle, mais à populariser par la condensation d'une *fiction* les luttes de classes en France en 71-72.

Les fictions de *Tout va bien* et de *Coup pour coup* partent d'un même phénomène, considéré comme exemplairement offensif par rapport à la bourgeoisie et au révisionnisme, les grèves sauvages avec séquestration de patrons ; et d'une même idéologie, le spontanéisme. Ici une différence déjà (nous ne parlons pas encore de la conception idéologique qui régit le travail cinématographique de Godard et Gorin d'une part, de Karmitz et de son collectif de réalisation d'autre part) : l'équipe de *Coup pour coup* reconnaît que « le film illustre les thèses de *la Cause du peuple* » (Ecran 72 n° 3, entretien) sans cependant illustrer « la ligne politique d'une organisation » (rappelons que l'organisation dont il pourrait être question a été et s'est dissoute ; il s'agit de la Gauche prolétarienne; elle a été dissoute par Marcellin, et elle s'est dissoute dans le mouvement des masses : demeurent donc les « thèses » de *la Cause du peuple*, — la brochure « Où va la France ? », etc. —, + le mouvement des masses). De leur côté, Godard et Gorin ne prétendent parler qu'en leur nom propre, ce qui veut dire une certaine distance, à définir, à l'égard de *la Cause du peuple*, de la pratique des « maos » (disons tout de suite que cette distance, assez discrètement marquée dans *Tout va bien*, relève davantage du *Verfremdungseffekt* que d'une critique politique active). La seconde différence, au niveau de la conception, est d'ordre idéologique : l'équipe de *Coup pour coup* a voulu « donner la parole aux ouvriers qui ne l'ont pratiquement jamais dans le cinéma français ». Pour Karmitz et son équipe, c'est donc d'une certaine manière la classe ouvrière elle-même, ou partie d'elle, qui dans *Coup pour coup* parle d'elle-même (et de la bourgeoisie, du syndicalisme).

Le récit du tournage dans l'« entretien » d'Ecran 72, de Cinéma 72, tend à accréditer cette thèse : les ouvrières du film sont de véritables ouvrières, elles s'expriment véritablement, « chacune improvisait son texte », le magnétoscope leur a permis « d'influer réellement sur le scénario » ; enfin, il n'aurait quasiment pas été possible de faire autrement, vu que les actrices professionnelles qui avaient été engagées n'ont simplement pas pu « s'intégrer parmi les ouvrières », du fait de leur être de classe. « Il leur fallait en effet

soit inventer des gestes qui ne leur étaient pas familiers, soit copier ceux des ouvrières qu'elles voyaient évoluer autour d'elles. *Celles-ci n'avaient qu'à jouer leur propre vie,* elles étaient donc beaucoup plus spontanées. L'intégration des comédiennes parmi les ouvrières s'est révélée impossible. *Par contre, pour les autres personnages : patrons, chefs, contredame, délégués syndicaux (c'est-à-dire les rôles de répression) il n'y a pas eu de problème.* » (Ecran 72, op. cit.).

Cette « explication » pour le moins complaisante demande à être analysée, car elle engage la conception du film. Elle est de type ouvriériste : elle fait bon marché de la distinction, produite par Mao, entre l'être de classe, l'attitude de classe et la position de classe ; elle est en outre intolérablement méprisante, tant à l'égard de la « spontanéité » des ouvrières (Karmitz ne fera jamais croire que des ouvrières, parce qu'elles sont ouvrières, sont plus « spontanées » que des actrices bourgeoises ou même que des non-professionnels bourgeois devant une caméra, *surtout si elles doivent jouer des rôles d'ouvrières*) que des actrices. D'autre part, cette déclaration de l'équipe de *Coup pour coup* ne correspond visiblement pas à la réalité : on reconnaît quelques actrices professionnelles parmi les ouvrières (il est vrai, peu nombreuses) et, par exemple, il est évident que la scène de la crise de nerfs, qui embraye la grève, est le fait d'une professionnelle. Enfin, il faut critiquer l'idéologie naturaliste qui vise à effacer dans le résultat final de la fiction les contradictions de classe réelles, les contradictions politiques et idéologiques, qui ont surgi au cours du travail ; critiquer cette idéologie qui met la politique à la remorque d'une technique de production de gestes « spontanés », « naturels », « vrais » : *il fallait du spontané ; or, les comédiennes étaient plus spontanément répressives que révoltées ; donc on leur a fait jouer des rôles de répression.* Donc, chacun à sa place, en conformité à sa « nature ». C'est le naturel (celui que le proverbe déconseille de chasser) qui est mis au poste de commandement. Autrement dit, Karmitz dans son travail de mise en scène redouble la division capitaliste sociale-technique du travail, en lui adjoignant simplement une connotation morale, culpabilisante. Le travail du film semble donc avoir été programmé par une idéologie spontanéiste, anarchisante, fondée sur la pseudo-analyse simplificatrice des rapports de classe comme rapports exclusifs de répression/résistance, selon les déclarations mêmes de l'équipe de réalisation : « Dans *Coup pour coup,* la forme du film est conditionnée par l'alternance répression/résistance. *Tout est fondé là-dessus.* » (Ecran 72, Cinéma 72. La dernière phrase est soulignée par nous). « Donner la parole aux ouvriers », ainsi







Coup pour coup.

posé, est un mythe ultra-démocratique et ouvriériste ; ce qui est principal, ce n'est pas de « laisser les ouvriers s'exprimer », ce n'est pas la parole qu'on donne, mais la lutte qu'on accentue, à laquelle on désire ouvrir de nouvelles perspectives en la prolongeant de façon active par le cinéma (entre autres), appareil de lutte idéologique. S'il y a lutte de classes, c'est que la classe ouvrière n'est pas privée de la parole : la lutte des classes n'a jamais été muette ; sans doute est-il nécessaire de transformer les balbutiements — ou, comme il est dit dans *Vent d'est*, les bégaiements — de pratiques qui n'ont pas encore trouvé de formes de lutte véritablement révolutionnaires, de les éclairer par la théorie, qui doit renvoyer à la pratique, mais cela n'a rien à voir avec un don de parole qui, du fait qu'il masque la vraie question (savoir : qu'ont retiré, de leur « prise de parole » cinématographique, *politiquement*, les ouvrières d'Elbeuf ?) joue un rôle mystificateur. *Faire un film du point de vue de la classe ouvrière ne se confond pas avec « donner la parole aux ouvriers »* ; la parole aux ouvriers ne peut tout au plus avoir pour fonction que de servir une ligne juste, cela ne peut constituer une fin en soi, et la valorisation en est suspecte.

Si nous insistons sur ce point, c'est qu'il permet de montrer la nécessité du lien entre ce qui relève de la ligne politique et ce qui ressortit au « choix esthétique » ; en l'occurrence, comment le désir de mettre en scène des ouvrières qui « fassent vrai » (naturalisme, populisme) conditionne / est conditionné par le fantasme de « donner la parole aux ouvriers » (ouvriérisme, ultra-démocratisme, spontanéisme). Dans l'un comme dans l'autre champ, c'est la volonté de s'en tenir à l'état actuel de la pratique (politique ou artistique), de produire des effets de reconnaissance, qui marque le discours de l'équipe de Karmitz sur son film.

Différente est l'analyse qui préside au travail de Godard et Gorin avec les acteurs :

1) « Comment est-ce qu'une image s'enchaîne à une autre en 1972, et puis ne pas oublier qu'on n'exprime pas un contenu nouveau en utilisant des formes anciennes... En fait, c'est un problème de diffusion qui nous a amenés à engager Jane Fonda et Yves Montand pour « Tout va bien ». Nos idées avaient besoin d'être diffusées et sans scénario, sur les noms de deux vedettes, choisies en tant qu'alliées, puisque nous sommes dans la lutte politique, nous avons pu obtenir un budget que je [Godard] n'avais obtenu pour aucun de mes autres films. »

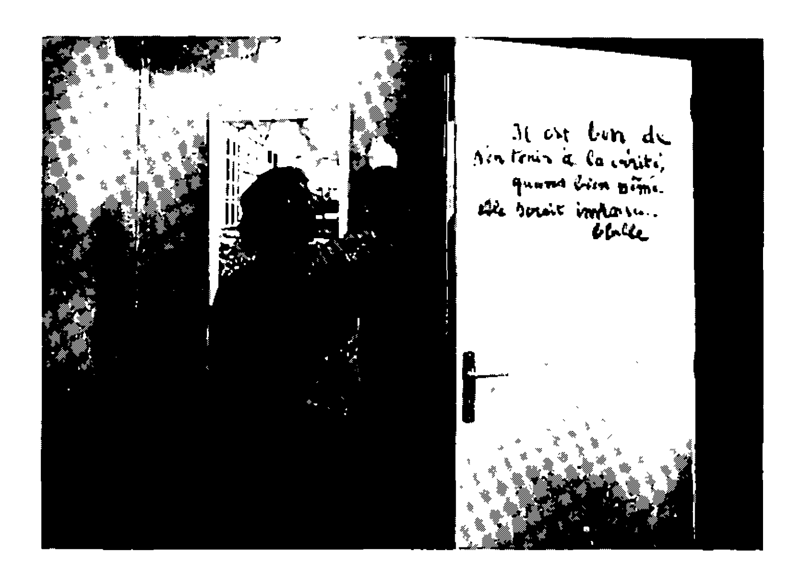
2) « Pour « Tout va bien », on est aussi parti du rôle de l'acteur par rapport à la fiction. Travailler avec une vedette, ça consistait à essayer de la mettre dans la même position que nous. Puisque ce sont des dieux de l'Olympe qui condescendent à jouer des rôles de mortels, essayons de les présenter pour ce qu'ils sont. Faisons jouer à Montand quelque chose qui a un rapport réel avec ce qu'il est dans la vie, avec les vêtements qu'il porte d'habitude, et pas un rôle d'ouvrier où on ne verra que son habileté à jouer un personnage qui n'est pas lui... / Et puis, comment représenter des ouvriers à l'écran ? Les militants, se méfiant des acteurs, demandent aux ouvriers de jouer leur propre rôle. Le cinéma traditionnel, lui, prend des vedettes et leur fait jouer des rôles de prolos. Nous, on pense que, dans la situation actuelle, un ouvrier jouera comme Gabin, il ne peut pas incarner sa condition mais seulement se raconter. Si bien qu'on a pris des acteurs pour tenir des rôles d'ouvriers mais ces acteurs opprimés, exploités, qui sentent la lutte des classes au niveau du beefsteack, et cela nous a permis, en les mettant dans une situation juste, de les opposer réellement aux acteurs qui représentaient le patronat. » (« Nouvel Observateur » n° 388).

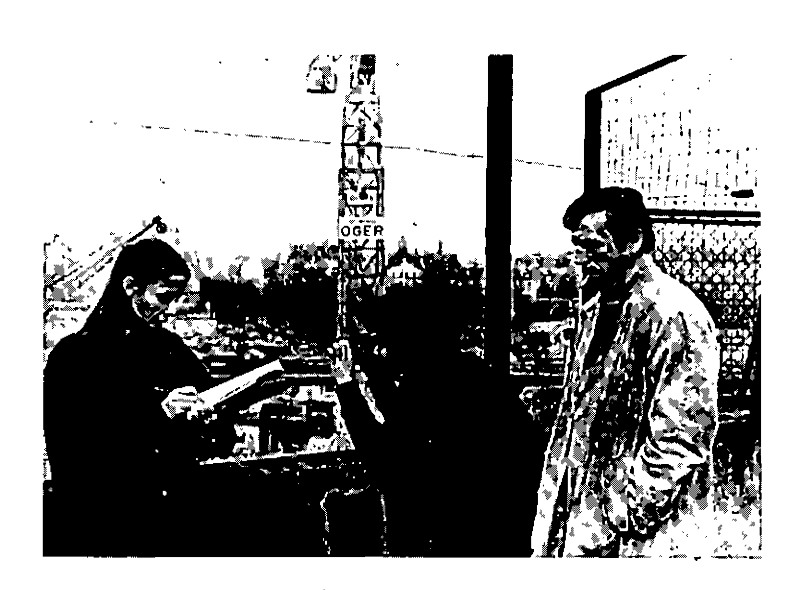
Ce n'est pas en raison de sa tendance naturelle à la répression que Godard et Gorin n'ont pas fait jouer à Montand un rôle d'ouvrier, mais en raison de la conception dominante du travail de l'acteur qui exige que celui-ci « colle » parfaitement au personnage qu'il prend en charge : c'est justement *parce que* Montand est capable d'incarner un ouvrier avec infiniment de naturel, voire de spontanéité, que Godard et Gorin ne lui ont pas proposé le rôle d'un ouvrier. Transformer un acteur en ouvrier ou un ouvrier en acteur, sans poser la question de savoir ce qui doit être transformé : la manière de représenter les ouvriers à l'écran, *c'est-à-dire à la fois une conception du travail de l'acteur et une conception de la classe ouvrière*, c'est simplement brouiller les cartes. Mettre dans le travail d'un film la politique au poste de commandement, cela veut dire se poser *d'abord* la question de la conception idéologique qui doit présider à la représentation des êtres de classe, conception idéologique nécessairement en lutte contre une autre conception : penser *d'abord* la lutte entre les deux conceptions. La bourgeoisie a, dans les diverses pratiques artistiques et tout spécialement dans le cinéma, déterminé les traits qui permettent aux différentes classes, *y compris la classe ouvrière*, de reconnaître *en dehors de toute notion de lutte de classes* des ouvriers, leur « manière d'être », leurs gestes, leur accent, leur accoutrement, etc., cf. *La Belle Equipe* de Duvivier. Il ne suffit pas d'adjoindre à cette représentation le thème de la lutte de classes pour la détruire : il faut que la lutte de classes traverse le travail du film, actualisée par la lutte entre deux idéologies.

On voit donc que le travail de Godard et Gorin n'a pas visé à réduire ou à effacer les contradictions, mais au contraire à les exaspérer pour les rendre productives. Contradictions entre l'économie du film et la politique de ses auteurs, contradictions entre les ringards et les vedettes, contradictions entre le statut social réel des acteurs et le rôle — la persona — social que la fiction leur assigne. Le naturalisme aurait effacé ces contradictions : or elles ont un sens politique et idéologique précieux pour les spectateurs (majoritairement petits-bourgeois comme ceux de *Coup pour coup,* et *Tout va bien* ne feint pas de l'ignorer), elle leur permet de réfléchir activement sur leur insertion sociale, leur place dans les rapports de production. La fiction de *Coup pour coup* est fondée sur un clivage direct entre bourgeoisie et prolétariat, elle ignore la place et le rôle de la petite-bourgeoisie, de la bourgeoisie intellectuelle, « plaque de résonance » de toute la société selon Marx, rôle important dans la lutte des classes : d'où le mépris à l'égard des comédiennes, la survalorisation populiste et ouvriériste des ouvrières en tant qu'ouvrières, et aussi le manque radical d'inscription dans le film de la réalité sociale, et de la position idéologico-politique par rapport à cette réalité, de Karmitz et de son équipe (Karmitz est un intellectuel bourgeois et la fiction de *Coup pour coup* eût été moins abstraite, moins schématique, si quelque chose s'en était inscrit à quelque moment du travail du film). La force de *Tout va bien* au contraire est de marquer la place contradictoire de la bourgeoisie intellectuelle dans la lutte de classes, les postes-clés qu'elle occupe (ici, l'appareil idéologique culturel et l'appareil idéologique d'information) et sa révolte, contre l'idéologie qu'il lui est dévolu de reproduire, à partir de la révolte du prolétariat contre l'oppression et l'exploitation dont il est victime. Cela permet en outre une analyse juste (c'est l'un des aspects justes et importants de *Tout va bien*) du révisionnisme, pénétration de l'idéologie bourgeoise dans la classe ouvrière, qui ne peut se comprendre si l'on « oublie » la place et le rôle de la petite-bourgeoisie dans les rapports de production (ainsi, dans *Coup pour coup,* le révisionnisme semble littéralement parachuté et reste totalement extérieur à une classe ouvrière vierge de toute influence bourgeoise).

La conception du travail avec les acteurs est un point-clé du travail du film puisqu'elle engage d'entrée de jeu la ligne politique qui régit le film et la mise en scène, le montage, c'est-à-dire le travail artistique dans sa très incertaine spécificité.

Si le référent, le « sujet » et le point de vue politique « en plan d'ensemble » (pour reprendre une analogie d'Eisenstein), sont dans *Coup pour coup* et







Tout va bien.

dans *Tout va bien* à peu près les mêmes (grève-séquestration, luttes de classes aujourd'hui en France, en gros les thèses de la « Cause du peuple »), il y a antagonisme en ce qui concerne la ligne formelle adoptée dans l'un et l'autre film. On peut dire : 1) que *Coup pour coup* et *Tout va bien* sont à peu de choses près commandés par la même ligne politique, et que les critiques qu'on peut formuler sur ce plan au premier valent aussi pour le second ; 2) que les conceptions du cinéma à l'œuvre dans ces deux films sont *fondamentalement différentes* (pratique formelle *idéologiquement déterminée*) ; 3) que cette opposition idéologique-formelle agit en retour sur le plan politique et provoque à ce niveau des contradictions *secondaires*, principalement quant à l'aspect critique et négatif (critique nettement plus conséquente du révisionnisme politique et syndical dans *Tout va bien*, début de critique de l'empirisme et du spontanéisme...). D'une part, une ligne qui prétend *attaquer la bourgeoisie sur son terrain* (déclarations de l'équipe Karmitz), c'est-à-dire en utilisant les mêmes armes idéologiques qu'elle, la conception « dramatique », au sens brechtien du mot, de la mise en scène ; de l'autre, une pratique se voulant matérialiste, c'est-à-dire en lutte contre l'idéologie bourgeoise dominante *aussi* dans la culture. Il ne s'agit pas d'une lutte entre deux types de pratique *formelle*, la lutte entre le matérialisme et l'idéalisme, entre l'idéologie prolétarienne et l'idéologie bourgeoise est une lutte de contenus ; se battre pour une conception du « récit », des « personnages », etc., contre une autre conception, cela est d'abord affaire de contenus ; la linéarité (ou non) du récit, l'identité à soi (ou non) des personnages, n'ont jamais été de pures questions de forme, toujours une idéologie — une idéologie de l'*histoire*, une idéologie de l'*individu*, donc en dernière analyse une conception politique — les a surdéterminées. N'en rien vouloir savoir est erroné, opportuniste. C'est une ligne erronée, opportuniste, que reflète le film de Karmitz ; et ce n'est pas *seulement* parce que ce film traduit des thèses politiques erronées que sa ligne est erronée (en quoi notre analyse diffère de celle de Gérard Leblanc, cf. Ecran 72 n° 4) ; c'est parce qu'il prétend lutter contre la bourgeoisie « sur le terrain » de celle-ci, sur le terrain de l'idéalisme, par des moyens idéalistes, qui sont sans doute « efficaces » dans la mesure où ils confirment le spectateur dans sa passivité et son impuissance ; c'est parce que le film met la politique à la remorque de cette « efficacité », qui n'est que celle de l'idéologie bourgeoise, qu'il est opportuniste, révisionniste. Encore une fois, ce ne sont pas les thèses ou les thèmes qui décident en unique instance de la justesse d'une ligne pratiquée dans un film, un roman, etc. Par exemple, la thèse de la révolution par tous les bouts, proférés par la voix de Jane Fonda dans *Tout va bien*, est erronée et il est erroné que le film la reprenne sans critique apparente ; on doit l'en critiquer. Mais un aspect important de *Tout va bien*, comme des autres films de Godard et Gorin, est la transformation qu'il s'efforce d'opérer, sur la base du marxisme-léninisme, de cette *pratique* que constitue la vision d'un film : ce qui d'emblée l'oppose à la bourgeoisie et au révisionnisme. Quel doit être le rôle d'un intellectuel, d'un cinéaste justement, dans la lutte de classes en France, en 1972 ? Ni la bourgeoisie bien sûr, ni le révisionnisme n'ont intérêt à poser ce genre de question. Il n'est pas dénué de signification que Karmitz et son collectif de réalisation se jugent dispensés de la poser.

Coup pour coup est donc un film, un film politique, dont le lieu d'énonciation politique est absenté : c'est la classe ouvrière qui parle, en direct. Du moins voudrait-on nous le faire croire. Or un certain nombre de points nous en empêchent.

D'abord le rôle équivoque que joue le « réalisme » de la fiction, la question du réel ou du référent si l'on veut. Dans *Tout va bien*, la grève est explicitement exemplaire, non en tant qu'événement exemplaire, mais en tant que *cristallisation*, reflet condensé des rapports de forces et des positions contradictoires qui s'affrontent sur la scène de la lutte des classes aujourd'hui en France ; elle *expose* les discours idéologiques du patronat (texte de « Vive la société de consommation », de M. Saint-Geours, choisi non en fonction des effets de réel qu'il peut produire, mais surtout en raison de son exemplarité) ; de la CGT (texte de « La Vie Ouvrière », qui dénote admirablement l'économisme révisionniste, la cohérence, l'efficacité et les faiblesses idéologiques de son discours) ; des « maos » (texte de la CdP, dénotant la révolte mais aussi l'empirisme, l'absence de stratégie révolutionnaire, la confusion idéologique). Les figurants de *Tout va bien* interpellent directement les spectateurs : pseudo-interviewes qui désignent la place manquante du spectateur, et que ce lieu vide, lieu d'une interrogation insistante (pourquoi les questions auxquelles répondent les figurants ne sont-elles pas proférées dans le film ? Pour ne pas vous décharger de les poser), appelle la pratique, la transformation, le déplacement actif de la scène générale que répercute le film. L'exposition des contradictions entre les divers discours supportés par un certain nombre de figurants, de masques, et qui sont tous des discours, défensifs ou offensifs, de stratégie politique, l'exposition de l'antagonisme entre ces discours (ces positions), renvoie nécessairement au spectateur la question de *sa* position : de quel côté me situé-je (« che vuoi ? ») ? C'est pourquoi ce film, bien qu'il parte du réel et en tienne le plus grand compte, n'est pas « réaliste » : les traits sont accentués, ils n'ont pas le flou, le fondu, le carac-

tère fluide de l'« expérience vécue » ; *Tout va bien* est un film glaçant, il résiste à la consommation immédiate, enraye les jouissances superficielles (d'où son relatif échec commercial). Il se désigne comme fiction, non pour dénoncer abstraitement quelque « spectacularisation » (pour reprendre le terme dont Hennebelle se sert pour réduire en bloc nos positions, celles de « Cinéthique », les films du groupe Dziga-Vertov et ceux de Straub, sous la catégorie commode « d'ultragauchisme esthétique », le label « maoïste » que se décerne généreusement G.H. lui permettant de s'épargner toute analyse), mais pour marquer le « réel », c'est-à-dire la politique, *du côté du destinataire.*







Tout va bien.

Rien de semblable dans *Coup pour coup.* L'exemplarité de la grève n'est pas clairement dénotée. On a prétendu que *Coup pour coup* combinait « la description réaliste avec un certain (sic) romantisme révolutionnaire » (G.H., encore lui), mais c'est faux ; il s'agit là d'un placage stéréotypé et de mauvaise foi de notions liées à la révolution culturelle prolétarienne chinoise, dont la transposition ne pourrait d'ailleurs se faire dans nos conditions historiques et culturelles particulières sans examen approfondi (Gérard Leblanc critique avec raison le point de vue qui prétend négliger les contradictions idéologico-politiques concrètes de notre pays), sur un objet qui, de plus, est complètement étranger aux positions chinoises en matière artistique : « Si la vie, comme la littérature et l'art, est belle, quand elle est reflétée dans les œuvres littéraires et artistiques, elle peut et doit être plus sublime, plus intense, plus concentrée, plus typique, plus près de l'idéal et, partant, d'un caractère plus universel que la réalité quotidienne. » (Mao, *Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan.*) Pour les Chinois, le réalisme est multiple, toujours déterminé : réalisme critique, « large voie du réalisme » / réalisme révolutionnaire... Le réalisme révolutionnaire a toujours été anti-populiste, anti-naturaliste. Or, *Coup pour coup* au contraire joue à fond d'un *naturalisme* qui détermine l'attitude du public à l'égard des fictions cinématographiques. La grève n'est pas conçue d'abord comme une action ayant un certain sens et une certaine portée sur la scène historique mais comme un événement ponctuel, ayant un certain sens au regard de la situation la plus générale du prolétariat (si l'on peut dire, de sa situation structurale, d'un point de vue topique), et surtout comme un événement dont la portée est avant tout subjective, s'interprétant en termes de subjectivité (« avant, on ne pouvait pas se parler... »). (C'est d'ailleurs aussi de ce point de vue que s'effectue l'« autocritique » de Karmitz à propos de *Camarades :* « Il versait... dans le populisme : *le vécu n'était pas toujours bien restitué.* » Tout est donc affaire de « restitution » du vécu). Pour

paraphraser Brecht, on dira que dans *Coup pour coup* l'accent est porté sur *l'affectivité* et *le dénouement*, non sur le *processus* et la *logique* (cf. la préface de *Mahagonny*, « clé » idéologique de *Tout va bien*). Ce n'est bien entendu pas sans effets directement politiques.

Le traitement réservé au syndicalisme et/ou au révisionnisme par exemple. A aucun moment aucune organisation n'est *nommément* attaquée, à aucun moment le terme de « révisionnisme » n'est proféré (sans doute est-ce trop « abstrait »...), à aucun moment même il n'est clairement question, dans le cadre de la fiction, de syndicat ; le film évite systématiquement d'inscrire de trop précises références, et cependant, il est question au premier chef du rôle joué par le syndicalisme dans les conflits de classe, et « en même temps » (nous allons éclaircir ce point) du rôle du révisionnisme. Il s'agit bien d'exalter la spontanéité des masses contre les organisations (et donc, principalement le PCF et la CGT) qui prétendent les représenter, et qui freinent leurs luttes au nom d'une stratégie électorale (ça, c'est nous qui l'ajoutons : rien dans le film de Karmitz n'induit cette analyse, alors que *Tout va bien* l'inscrit clairement). Pourquoi ce flou calculé ? Parce qu'il permet des effets de reconnaissance très savoureux, tout en épargnant au film de se fonder sur des analyses et des enquêtes trop approfondies : contrairement à ce que produit le film de Godard et Gorin, dans lequel le spectateur est supposé (et interpellé) en position d'interrogation active, de réflexion, ici, *le spectateur est supposé savoir*. Très vulgairement, *Coup pour coup* nous met « dans le coup » : nous jouirons d'autant plus de reconnaître Le Réviso dans le personnage débile au comportement stéréotypé qui est présenté, que nulle part celui-ci ne sera désigné comme tel nommément ; l'étiquette adhère d'autant plus fortement que rien apparemment n'est écrit dessus. Il faut que le film soit d'une véracité inouïe, pour que j'identifie ainsi, du premier coup d'œil, ce personnage en cravate, sortant de sa DS blanche et proférant un retentissant « camarades ! » à l'adresse des ouvrières en grève... Cela signifie que le film est conçu en fonction d'un public pré-déterminé, en gros un public estudiantin vaguement gauchiste, dont il tend à combler l'attente. Le personnage du délégué syndical réunit en quelques traits grossis et faciles (la cravate, la DS, la promptitude à accepter les plus dérisoires concessions du patronat, etc.), une figure de permanent embourgeoisé, de cadre collabo, FO, CFDT *ou* CGT (une autre scène du film nous montre son homologue féminin allant et venant sur fond d'affiches FO et CGT cadrées à égale distance du personnage), satisfaisant aux pulsions anti-organisationnelles et anti-hiérarchiques les plus superficielles. Où l'on voit que la recherche du « détail vrai », la pratique d'un « réalisme » du détail (le délégué resserrant son nœud de cravate avant de rencontrer les patrons) dénie en dernière instance la réalité politique ; le syndicalisme, le révisionnisme, sont réduits à leur plus simple expression, sous la figure d'un couple de minables qui, dès les premiers mots qu'ils prononcent, se dénoncent d'eux-mêmes, non seulement auprès des spectateurs (c'est fait pour ça), mais auprès des protagonistes, des ouvrières. Le film donne l'impression que le révisionnisme, qualitativement et quantitativement, c'est zéro ; pratiquement, une mode passagère dans la classe ouvrière, et déjà passée (triomphalisme, caractéristique d'ailleurs de la CdP, et en général symptôme d'un manque d'analyse politique). Or une simple analyse, même empirique, de toute grève dans la phase actuelle montre que :

a) le révisionnisme, ce n'est pas simplement des délégués *extérieurs* à la classe ouvrière, mais une idéologie, une politique, un ensemble de pratiques répressives à l'intérieur de la classe ouvrière, dans les usines ;

b) que même si le révisionnisme économiste se fait souvent dépasser sur sa gauche par le mouvement spontané et qu'il lui arrive de plus en plus souvent de perdre le contrôle des mouvements revendicatifs, il a *encore* la capacité, de par la puissance de son appareil, de son idéologie et de sa technique de la négociation, de ses pressions bureaucratiques (vote à bulletin secret, etc.), et *aussi* à cause de l'absence d'alternative politique et stratégique révolutionnaire, de reprendre beaucoup de grèves « dures » en main et de les mener à leur terme par la négociation, sur le terrain des revendications économiques, puisqu'il a le monopole de la représentativité officielle. Et l'on voit mal comment la seule spontanéité des masses pourrait transformer radicalement cet état de choses, défaire cette emprise.

C'est pourquoi, dans *Coup pour coup*, la scène de l'usine est-elle close, sans aucune attache concrète avec l'extérieur, avec une scène plus générale ; le dehors de la grève est constitué de morceaux flottants, discontinus, sans aucune détermination de temps et d'espace : ce sont les paysans qui apportent aux grévistes un soutien matériel (on va revenir sur cette séquence), ce sont ces brèves images, au téléobjectif, de troupes de CRS, ou de manifestation, ou les dialogues qui nous apprennent que la grève fait boule de neige, etc., le tout formant un environnement nébuleux et valorisant pour ce qui se passe dans le petit théâtre clos de l'usine. Des effets de réel, oui, mais le réel lui-même reste complètement indéterminé ; c'est que l'usine Boursac n'est pas comme l'usine Salumi de *Tout va bien* une métaphore explicite de l'état des

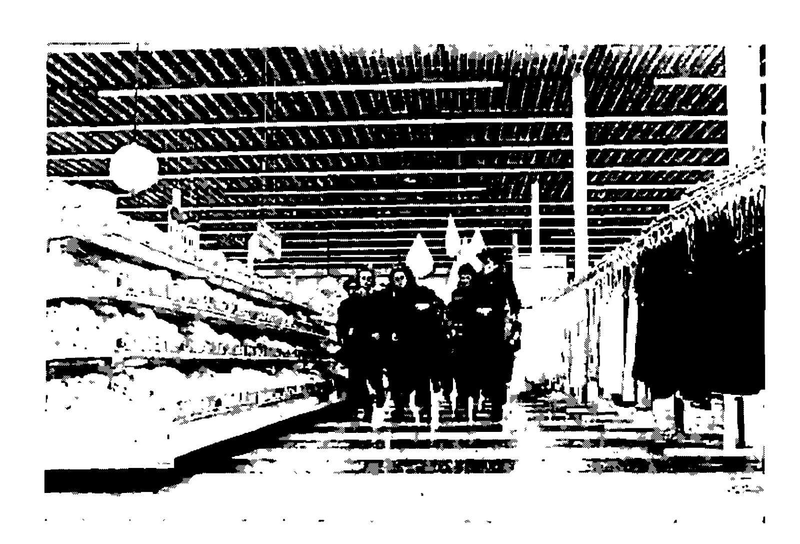
luttes (contre le patronat, contre le révisionnisme) aujourd'hui en France, mais une métonymie honteuse, tout empoissée de vécu, de naturalisme, de sensualisme, à l'abri du mythe de l'*expression :* « Le propos de *Coup pour coup* n'est pas d'engager un type de débat abstrait sur le thème « pour ou contre le syndicalisme ». Nous n'avons pas de leçons à donner à la classe ouvrière et nous n'en donnons pas. Ce que nous voulons exprimer dans *Coup pour coup,* c'est la réalité que l'on cache aux Français par tous les moyens : la réalité des ouvriers qui prennent en main leurs luttes, qui sabotent la production, qui séquestrent les patrons, qui se battent contre le capitalisme et qui, ce faisant, se donnent des formes d'organisations qui leur sont propres : comités de lutte à Renault-Billancourt, comités de chaînes dans les ateliers, comités de défense contre les expulsions dans les quartiers, etc. Ce que nous savons, c'est que cela existe et que c'est avec cela, de cette manière, que les ouvriers se battent. Nous faisons confiance aux gens qui luttent : ce n'est pas à un film de leur proposer une stratégie ou une forme d'organisation. Notre combat consiste à nous mettre au service de ces luttes pour donner à ceux qui les mènent un nouveau moyen de prendre la parole. » (Ecran 72, op. cit.) Un film, donc, surtout, ne doit toucher à rien ; respecter « ce qui existe » ; le thème n'est pas nouveau. Il correspond à l'idéologie bazinienne, précédemment analysée (cf. L'Ecran du fantasme, in CdC 236/37).

Cela veut dire que les auteurs de *Coup pour coup* ne conçoivent pas une grève comme une *expérience* de lutte, dont il s'agirait de tirer la ou les leçons, d'effectuer un bilan, au besoin par les moyens de la fiction, mais comme une réalité précieuse, intouchable, devant laquelle il faudrait surtout s'effacer. Mais le trait principal de cette « réalité » devant laquelle s'efface le travail du film, c'est l'ambiguïté (qualité que lui conférait Bazin) : ambiguïté qui réside tout entière, ici, dans l'exemplarité de l'événement : le référent, bien que masqué dans le film, n'en est jamais très loin : Troyes, Saint-Omer, selon les déclarations de l'équipe. Et il peut servir d'alibi : si l'on critique la façon dont le syndicalisme révisionniste est présenté dans le film (comme discours bavard et non comme force sociale), le collectif de réalisation pourra toujours répondre que justement, dans le réel dont la fiction s'inspire, à Troyes, à Saint-Omer, le syndicalisme était peu développé. On ne sait jamais trop si le film se réfère plus particulièrement à un événement unique, avec ses aspects particuliers, ou s'il vise une réalité politique générale, tente de produire une grève typique. L'interférence de la scène de Troyes, Saint-Omer sur celle du tournage tend à brouiller les pistes.

Le dehors de l'usine flotte dans l'indétermination absolue. Le film, l' « efficacité » émotionnelle de sa







Tout va bien.

fiction, a besoin de cette indétermination. Elle renforce et valorise la clôture de l'usine, fait briller d'un éclat de victoire les coups de force qui s'y déroulent. Ainsi la séquence de la « solidarité paysanne ». Deux plans inscrivent cette solidarité. Dans le premier, un viticulteur fait cadeau de ses denrées (fruits ou légumes) destinées de toutes façons à être perdues, à cause de la surproduction ; le second vend son lait au prix coopérative (on souligne la différence avec le prix « normal » de vente), par solidarité politique explicite. Ces deux plans ont donc une valeur, sinon didactique (ils rappellent d'une façon brève et condensée ce que reflètent périodiquement les actualités TV ou cinématographiques, ce que sait déjà le spectateur, la surproduction, la hausse des prix), du moins critique à l'égard de l'économie capitaliste. C'est, encore une fois, dans ses traits les plus généraux. Si les paysans sont solidaires des ouvriers grévistes, il faut donc croire que c'est à cause de l'injustice reconnue (et subie) de cette économie. Mais cette solidarité n'a pas toujours lieu (on l'a constatée par exemple à Saint-Brieuc, dans des conditions spécifiques, dont il faudrait tirer la leçon). De plus, les plans montés l'un à la suite de l'autre ne montrent le geste que de deux paysans ; rien n'indique qu'il s'agit d'une action de masse (comme ç'a été le cas du conflit du Joint Français) ; mais rien n'indique clairement non plus que le geste est individuel. Le montage de la séquence ne permet de prendre aucune décision de lecture : doit-on voir dans ces figurants *les* paysans, *des* paysans, la paysannerie ? L'image est sans doute réconfortante, voire jouissive, mais ses contours très nébuleux : elle a la structure littérale d'un fantasme, satisfaisant en deux brèves saynètes le désir des spectateurs progressistes que « ça se passe vraiment ainsi ». Cette nébulosité, répétons-le, n'est pas accidentelle, elle n'est pas une lacune de la méthode de travail des auteurs, c'est un système, une écriture, elle est la condition du succès du film. A cet égard, rien de changé depuis *Camarades,* critiqué sans transformation. On ne montre, toujours, que le *résultat,* le « tout cuit », jamais le processus de lutte, le travail, qui aboutit au résultat en question (travail de propagande, rédaction et distribution de tracts, etc.).

Au principe du film, il y a donc la volonté de produire, non la vérité des luttes, mais l'authenticité de leur vécu. Cela permet de liquider dans le coulé de la « vie » tout ce qui pourrait endiguer la jubilation des spectateurs, les sentiments de revanche et de victoire qui parcourent le Saint-Séverin lorsque les ouvrières cessent le travail, agressent la contredame, séquestrent le patron, vident les révisos, ripostent aux fascistes, etc. : savoir, tout ce qui est *entre* ces actions plus ou moins spectaculaires (justement ; cf. les thèses de la CdP sur les actes symboliques, sur ce qu'elle appelle la « lutte idéologique »), ce que le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung ont toujours nommé des *contradictions,* contradictions dans lesquelles sont pris aussi ceux à qui le film s'adresse. Ainsi le petit problème du révisionnisme est-il évacué en quelques scènes. Ainsi le film pourrit tout comme la grève, lorsqu'on (les ouvrières, les auteurs) ne trouve plus rien à faire. Que faire ? il faudrait séquestrer le patron. Mais justement, le voilà qui rentre dans l'usine, tout bêtement. Le récit linéaire a besoin de se recharger à tout instant en événements, en petites crises, étant par définition incapable de décrire un processus dans ses aspects multiples, surdéterminés. Il y a là le reflet d'une attitude politique, d'une ligne politique. (Au contraire, dans *Tout va bien,* le pourrissement de la grève est inscrit dans la description de son processus, la grève est du reste saisie à l'acmé de ses contradictions, en un moment qui « comprend », sans qu'il y ait nécessité de les montrer, le début et la fin.)

L'impuissance à décrire un processus objectif, c'est l'impuissance à en produire un bilan. Le film n'inscrit aucun saut qualitatif politique et idéologique ; à ce niveau, les ouvrières à la fin du film ont seulement accumulé de l'expérience, on ne les a jamais vu se transformer (ici encore, antagonisme avec *Tout va bien,* dont le sujet est la transformation subjective, idéologique, des personnages, et la « leçon » : « se penser historiquement »). Et comment pourrait-il en être autrement, puisqu'on ne les montre jamais tenant un discours *politique ?* Jamais il n'est question dans le film *politiquement* de la grève ; les ouvrières n'ont pas à lutter idéologiquement contre le révisionnisme et/ou le syndicalisme, puisqu'il leur est fondamentalement extérieur (et pourtant : « le magnétoscope... a permis de faire éclater les désaccords entre ouvrières à propos, justement, du syndicat et de son rôle. La discussion qui surgit dans le film sur l'opportunité de jeter un seau de farine à la gueule de la « chefaillonne » a réellement eu lieu lors du tournage. De même quand le permanent du syndicat fait son discours à la tribune, certaines, prosyndicalistes, ont réellement applaudi, comme on le voit dans le film. Elles trouvaient son riscours juste. » Alors, où sont passées ces contradictions ? Que sont devenues les prosyndicalistes ? Dissoutes dans l'action de masse, évidemment, ou dans l' « action » au sens dramatique du mot). Les ouvrières, à la fin du film, ne pourraient pas dire comme les voix mobiles de *Pravda,* de *Vent d'est :* « Tu as fait des erreurs, tu les as critiquées... » Ce n'est pas par hasard que le discours final (« Tu as compris que ton ennemi, c'était le patron... ») est pris en charge par une voix off, hors-système *Karmitz* : difficile d'imaginer que ce texte pourrait être dit *dans* le plan. Pourquoi ? Répondra-t-on que les ouvrières ne le voulaient pas ?

Groupe Lou Sin d'intervention idéologique.





TOUT VA BIEN.

Annexe 1 : Etudions assidûment dans l'intérêt de la révolution par Tcheou Hsiué-li

Il nous a paru utile de reproduire, dans le prolongement des commentaires de Coup pour coup *et* Tout va bien, *un article paru dans* Pékin Information *n° 10 (8 mars 1971). Reprenant certaines idées importantes contenues dans les quatre essais philosophiques de Mao Tsétoung, il constitue une contribution importante au rappel des principes concernant le rapport de la pratique et de la connaissance, la conception prolétarienne du monde et le rôle de la théorie marxiste-léniniste dans la lutte entre les deux lignes, la pénétration de l'idéologie subjectiviste bourgeoise dans la méthode de la connaissance, sous ses deux formes empiriste et dogmatique. Un certain nombre de positions spontanéistes fumeuses sur la pensée-maotsétoung comme « dépassement » et non comme prolongement vivant, créateur, nouvelle étape, du marxisme-léninisme, s'y trouvent entre autres réfutées.*

La Grande Révolution culturelle prolétarienne chinoise a remporté de grandes victoires, et un vaste mouvement pour l'étude se développe vigoureusement dans tout le pays, en application de la directive de notre grand dirigeant, le président Mao : « *Entreprendre une éducation sous le rapport de l'idéologie et de la ligne politique* » au sein de tout le Parti. Avançant fermement dans cette direction, les cadres et notamment les cadres dirigeants ont centré leur étude sur la refonte de leur conception du monde et l'élévation de leur conscience quant à l'application de la ligne révolutionnaire du président Mao. La transformation de la conception du monde et l'élévation de la conscience en ce qui concerne la lutte entre les deux lignes impliquent la nécessité d'apprendre sérieusement dans les livres et d'étudier assidûment le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung.

Apprendre sérieusement dans les livres. C'est ce que le président Mao a constamment rappelé aux cadres dirigeants à tous les échelons de notre Parti ; il s'agit de la question la plus fondamentale au sujet de l'édification idéologique du Parti. A chaque tournant important dans l'histoire du développement de notre Parti, le président Mao nous a appelés à renforcer l'éducation théorique, et a jeté ainsi une base idéologique pour l'élimination de l'opportunisme « de gauche » ou de droite et la conquête de victoires encore plus grandes dans la révolution. L'expérience historique de la lutte entre les deux lignes nous montre que c'est seulement après avoir bien compris le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung qu'on peut, au cours de la lutte entre les deux classes, les deux voies et les deux lignes, discerner le véritable marxisme du faux, neutraliser les interférences de l'opportunisme « de gauche » ou de droite, appliquer et défendre consciemment la ligne révolutionnaire prolétarienne du président Mao et ne jamais perdre l'orientation dans la continuation de la révolution.

Le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung reflètent de manière pénétrante les lois du développement de la nature, de la société et de l'idéologie. Cette théorie « *est la vérité la plus juste, la plus scientifique et la plus révolutionnaire, née de la réalité objective et confirmée par elle* ». Elle indique au prolétariat et aux autres travailleurs la voie à suivre pour faire la révolution et parvenir à l'émancipation, et précise la ligne, les principes, les mesures politiques et les tactiques à observer par un parti politique prolétarien pour conduire la révolution à la victoire. Le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung est la base théorique qui guide l'idéologie de notre Parti, l'essence de notre Parti, et la garantie fondamentale qui nous permet de remporter la victoire dans la révolution.

Le vice-président Lin Piao a souligné : « La pensée-maotsétoung est la pensée de la lutte de classes. » La pensée de la lutte de classes et la méthode d'analyse de classes pénètrent tous les documents du marxisme, du léninisme, de la pensée-maotsétoung. Une analyse et une compréhension correctes des contradictions, des classes et de la lutte de classes dans la société constituent le point de départ fondamental pour formuler et appliquer une ligne politique juste. Avec celle-ci, il est possible de mener le prolétariat et les masses à la victoire, en suivant les lois objectives de la lutte de classes.

Tous les révisionnistes contre-révolutionnaires prennent le contre-pied du marxisme, du léninisme, de la pensée-maotsétoung. Brandissant l'enseigne marxiste, les renégats Wang Ming, Liou Chao-chi et consorts ont altéré le marxisme. A l'instar des vieux révisionnistes et des révisionnistes modernes étrangers, ils ont mis tout en œuvre pour déformer et nier la lutte de classes, en prônant la conciliation, pour tenter de « *substituer à sa* (le socialisme) *base matérialiste une mythologie moderne, avec ses déesses de la justice, de la liberté, de l'égalité et de la fraternité* » (Karl Marx : « Lettre à F.A. Sorge »), c'est-à-dire, pour tenter de faire passer la conception bourgeoise du monde que sont l'humanitarisme et la théorie de la nature humaine pour la conception marxiste du monde. Le président Mao a frappé juste en indiquant : « *Ils nient catégoriquement que l'histoire millénaire de l'humanité soit l'histoire des luttes des classes ; ils nient catégoriquement la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie, la révolution du prolétariat contre la bourgeoisie et la dictature du prolétariat sur la bourgeoisie. Ils sont donc de fidèles laquais de la bourgeoisie et de l'impérialisme, et de concert avec eux, ils s'en tiennent obstinément au système idéologique où la bourgeoisie opprime et exploite le prolétariat, ils s'en tiennent obstinément au régime capitaliste, ils s'opposent à l'idéologie marxiste-léniniste et au régime socialiste. Ils sont une bande de contre-révolutionnaires anticommunistes et antipeuple.* » La lutte engagée entre eux et nous est une lutte à mort. Or, ils prônent de soi-disant rapports d' « *égalité* », de « coexistence pacifique » entre les classes exploitées et exploiteuses ou de « bienveillance et magnanimité ». Ils sont une bande d'escrocs politiques. Et ce n'est qu'en apprenant sérieusement dans les livres et en étudiant assidûment le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung, en étudiant les essais philosophiques du président Mao et en critiquant la conception bourgeoise du monde, conception réactionnaire, idéaliste et

métaphysique de ces individus, et leur ligne révisionniste contre-révolutionnaire que nous pouvons rehausser notre conscience de la lutte de classes et de la lutte entre les deux lignes et assurer que la révolution socialiste continuera à progresser dans une voie correcte.

Certains de nos cadres montrent quelque réticence à apprendre dans les livres. Ils estiment qu'ils possèdent « suffisamment d'expérience pour se passer d'étude » puisqu'ils ont connu la révolution démocratique et la révolution socialiste pendant plus de vingt années, et notamment la Grande Révolution culturelle prolétarienne, et qu'ils ont été trempés par la lutte de classes. Ce raisonnement est-il juste ? Non. Effectivement, durant de longues années de lutte, ces camarades ont acquis une riche et précieuse expérience. Mais cette expérience, issue seulement de la perception sensible, n'est qu'une connaissance de certains aspects de la situation, du phénomène et des rapports externes de la lutte de classes et de la lutte entre les deux lignes. Le président Mao nous enseigne : « *Ce que nous avons perçu par les sens ne peut être immédiatement compris par nous, et seul ce que nous avons bien compris peut être senti d'une manière plus profonde. La perception ne peut résoudre que le problème des apparences des choses et des phénomèmes ; le problème de l'essence, lui, ne peut être résolu que par la théorie.* » Si l'on tire orgueil de son expérience limitée et refuse d'étudier consciemment et d'utiliser le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung pour résumer son expérience et l'élever au niveau de la connaissance rationnelle, on ne peut pas saisir l'ensemble de la situation, l'essence et les lois de la lutte de classes et de la lutte entre les deux lignes, et bien connaître ce qui se passe aujourd'hui et encore moins prévoir ce qui arrivera demain ; on se trouvera donc désorienté dans la pratique. « *Les circonstances sont en perpétuel changement et, pour que nos idées s'adaptent aux conditions nouvelles, il nous faut apprendre.* » Ceux qui s'estiment satisfaits de leur propre expérience auront toujours l'impression d'être à la traîne lorsqu'apparaît une situation nouvelle et auront de la peine à se faire au nouveau milieu ; l'apparition de choses nouvelles les prendra à l'improviste et les nouveaux problèmes qui surgiront les mettront dans l'embarras. Rien d'étonnant à cela car ils « *s'inclinent devant l'expérience et dédaignent la théorie, si bien qu'ils ne peuvent embrasser le processus objectif dans son ensemble, n'ont ni clarté d'orientation ni vastes perspectives et s'enivrent de leurs succès occasionnels et de leurs vues étroites* » Il est évident que de tels camarades ne sont pas en mesure de bien diriger la révolution. La pratique de la lutte révolutionnaire a prouvé combien de fois déjà qu'en se fiant uniquement à son expérience, on limite considérablement son horizon et on avance à tâtons, incapable de discerner le vrai marxisme du faux et la ligne juste de la ligne erronée. Sans apprendre sérieusement dans les livres et sans étudier avec assiduité la théorie révolutionnaire, on n'est pas à même de distinguer ce qui est juste de ce qui est erroné et on risque de prendre une position erronée et de se fourvoyer. Et les faux marxistes, se posant en vrais marxistes, les « *subjugueront et asserviront* ». Le fait que des cadres vétérans ont commis des erreurs relatives à la ligne avant et durant la Grande Révolution culturelle ne constitue-t-il pas une leçon pour nous ? Si riche que soit leur expérience, tous les cadres doivent « *être modestes et prudents, se garder de toute présomption et de toute précipitation* » et agir conformément à cet enseignement du président Mao : « *Ceux qui ont de l'expérience pratique doivent étudier la théorie et apprendre sérieusement dans les livres ; c'est alors seulement qu'ils pourront systématiser leur expérience, la synthétiser et l'élever au niveau de la théorie. Ils éviteront ainsi de prendre leur expérience limitée pour une vérité générale et de commettre des erreurs d'ordre empirique.* »

Parmi les nouveaux cadres, il y a également ceux qui n'aiment pas apprendre dans les livres. Ils estiment que puisqu'ils sont de bonne origine sociale et sont pleins d'ardeur, ils ne commettront naturellement jamais de grosses erreurs. Ce raisonnement est faux également. Quelqu'un qui n'a pas été éduqué par la pensée-maotsétoung peut-il progresser dans la juste direction révolutionnaire simplement parce qu'il est de bonne origine sociale ? Certainement pas. Ce sont la classe ouvrière et les autres travailleurs qui acceptent le plus facilement le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung, mais ils ne sont pas en mesure de développer spontanément cette théorie révolutionnaire. Lénine a dit que « *par ses seules forces, la classe ouvrière ne peut arriver qu'à la conscience trade-unioniste* » et que « *le trade-unionisme, c'est justement l'asservissement idéologique des ouvriers par la bourgeoisie.* (« Que faire ? ») C'est seulement en acceptant la propagation des théories révolutionnaires dans leurs luttes réelles, en étudiant diligemment et en apprenant sérieusement dans les livres que les ouvriers et les paysans pourront comprendre les vérités révolutionnaires et avoir une idée claire de la direction dans laquelle ils doivent avancer. S'ils estiment qu'ils n'ont pas besoin d'étudier et d'apprendre dans les livres en raison de leur bonne origine sociale, ils ne seront pas capables de discerner le vrai marxisme du faux et la ligne juste de la ligne erronée et ils adopteront une position erronée et prendront une fausse voie.

Le président Mao nous enseigne : On « *étudie la théorie marxiste-léniniste dans un but déterminé, qui est d'unir la théorie marxiste-léniniste avec la réalité du mouvement de la révolution chinoise et de trouver dans le marxisme-léninisme la position, le point de vue et la méthode qui permettent de résoudre les problèmes théoriques et tactiques de la révolution chinoise* ». Pour apprendre sérieusement dans les livres dans l'intérêt de la révolution, il faut faire des efforts assidus pour étudier les classiques du marxisme, du léninisme, de la pensée-maotsétoung. Il faut étudier d'une manière planifiée et systématique et s'efforcer de son mieux d'étudier davantage et de comprendre plus profondément les théories et points de vue fondamentaux, réformer mieux encore sa conception du monde et élever davantage sa conscience quant à l'application de la ligne révolutionnaire du président Mao. Cela ne peut être accompli sans un dur effort. Il est impossible de saisir les théories révolutionnaires aisément et sans efforts. Pour apprendre sérieusement dans les livres pour la révolution, on ne peut absolument pas se contenter de comprendre les mots et les phrases d'un livre, mais il faut avoir à l'esprit les problèmes existant dans sa propre conception du monde et dans la lutte de classes et la lutte entre les deux lignes, pour aller « *trouver dans le marxisme-léninisme la position, le point de vue et la méthode* », utiliser la théorie pour résoudre les problèmes dans la pratique et faire sérieusement le bilan de l'expérience acquise dans la pratique et étudier et appliquer les théories révolutionnaires dans la lutte

en vue de « *la transformation du monde objectif comme celle du monde subjectif de chacun* ». Ce qui signifie que nous devons promouvoir le style d'étude caractérisé par la liaison de la théorie avec la pratique. Si, en étudiant, on ne s'intègre pas à la condition réelle de son idéologie et de la lutte de classes et de la lutte entre les deux lignes, si l'on ne surmonte pas les idées idéalistes et métaphysiques et ne critique pas la ligne révisionniste contre-révolutionnaire, et si l'on ne s'intègre pas profondément aux masses pour participer à la pratique, cela revient à étudier entre quatre murs, sans but. Nous devons garder fermement à la mémoire cet enseignement du président Mao : « *Par marxisme, nous entendons un marxisme vivant qui exerce un rôle effectif dans la vié et la lutte des masses, et non un marxisme purement verbal.* » Ce n'est qu'en liant étroitement la théorie à la pratique, en étudiant consciencieusement, en participant diligemment à la pratique et en réformant consciemment sa conception du monde que l'on peut encore mieux appliquer la ligne révolutionnaire du président Mao dans les trois grands mouvements révolutionnaires que sont la lutte de classes, la lutte pour la production et l'expérimentation scientifique. — Tcheou Hsiué-li.

(*Pékin Information* n° 10, 8 mars 1971.)

Annexe 2 : Notes sur l'opéra « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny » par Bertolt Brecht

Tout va bien *fait explicitement référence à ce texte de Brecht, « Préface » à* Mahagonny. *Nous remercions les éditions de l'Arche de nous avoir permis d'en publier une nouvelle traduction, à paraître prochainement dans les « Ecrits sur le théâtre », édition revue et complétée.*

1. Un opéra... oui, mais des innovations !

On s'évertue, depuis quelque temps, à rénover l'opéra. On voudrait, sans rien changer à son caractère culinaire, *l'actualiser* dans son contenu et le *techniciser* dans sa forme. Mais comme c'est précisément à son caractère rétrograde que l'opéra doit d'être prisé de son public, il faudrait aussi chercher à y faire affluer des couches nouvelles, aux appétits nouveaux, et c'est d'ailleurs ce que l'on fait : on entend *démocratiser*, sans rien changer évidemment au caractère de la démocratie, lequel consiste à donner au « peuple » de nouveaux droits, mais non le moyen de les exercer. Qu'importe après tout au garçon de café la personne qu'il sert : il doit servir ! Les esprits les plus avancés réclament ou cautionnent donc des innovations qui doivent entraîner la rénovation de l'opéra ; mais nul ne réclame, ni ne cautionnerait vraisemblablement, une mise en question fondamentale de l'opéra (de sa fonction !).

Cette modestie dont témoignent dans leurs revendications les esprits les plus avancés a des fondements économiques qu'ils ignorent en partie eux-mêmes. C'est incognito, pour ainsi dire, que ces grands appareils, opéra, théâtre, presse, etc., imposent leur façon de voir. Il y a beau temps qu'ils se contentent d'utiliser comme aliment de leurs groupements de consommateurs la matière grise de travailleurs intellectuels qui ont encore part au gain (qui donc, économiquement, appartiennent aux classes dirigeantes, s'ils sont déjà, socialement, prolétarisés). Autrement dit, il y a beau temps que les grands appareils apprécient ce labeur (dans le cas présent musique, littérature, critique, etc.) selon leurs propres critères et l'orientent à leur guise. Et pourtant, chez les travailleurs intellectuels, subsiste encore cette illusion que tout le commerce des grand appareils ne sert qu'à faire valoir leur travail ; que loin d'influer sur lui, ce processus, jugé secondaire, permettrait au contraire à leur travail d'exercer une influence. Cette inconscience de leur situation a d'énormes conséquences, auxquelles il est prêté trop peu attention. Convaincus de posséder ce qui en réalité les possède, compositeurs, écrivains et critiques défendent un appareil qu'ils ne contrôlent plus ; un instrument qui n'est plus, comme ils le croient encore, au service des producteurs, mais qui, au contraire, s'est tourné contre eux, donc contre leur propre production (dès que celle-ci présente des tendances spécifiques et nouvelles, non conformes ou même opposées à l'appareil). Leur production n'est plus qu'un travail de fournisseurs, et l'on voit naître une notion de valeur dont le fondement est la rentabilité commerciale. De là cette habitude d'examiner chaque œuvre en fonction de sa convenance à l'appareil, mais jamais l'appareil en fonction de son adéquation à l'œuvre. On dit : telle ou telle pièce est bonne ; et l'on pense sans le dire : bonne pour l'appareil. Or l'appareil, lui, est déterminé par la société existante : il accueille uniquement ce qui contribue à sa propre survie au sein de cette société établie. Une innovation qui ne menacerait pas la fonction sociale de cet appareil (et sa fonction, c'est de fournir un divertissement vespéral) pourrait être retenue. Mais il ne saurait être question de retenir des innovations qui, visant à changer sa fonction, entendraient donc donner à l'appareil une autre place dans la société, par exemple un rôle apparenté à celui des grands établissements d'enseignement ou des grands organismes de diffusion. La société n'absorbe par l'intermédiaire de l'appareil que ce dont elle a besoin pour se reproduire elle-même. C'est dire que seule a des chances d'être admise une « innovation » capable de conduire à une rénovation, mais non à une transformation de la société, — que cette forme de société soit bonne ou mauvaise.

Les esprits les plus avancés ne songent pas à changer l'appareil parce qu'ils croient y trouver, au service de leurs libres inventions, un outil qu'ils auraient en main et qui serait par conséquent capable de se transformer de lui-même avec chacune de leurs pensées. Mais ils n'inventent pas librement. Avec ou sans eux, l'appareil remplit sa fonction, les théâtres jouent tous les soirs, les journaux paraissent deux fois par jour. Et chacun d'eux ne prend que ce dont il a besoin : une certaine quantité de matière tout simplement [1].

On pourrait croire que mettre au jour cet état de fait (l'inéluctable dépendance dans laquelle se trouvent les producteurs artistiques par rapport à l'appareil) revient à le condamner. On le cache si pudiquement !

Mais la limitation de la liberté d'invention de l'individu est en soi un procès progressiste. L'individu se trouve de plus en plus impliqué dans de grands processus qui transforment le monde. Il ne peut plus se contenter de « s'exprimer ». Il est tenu et mis en mesure de remplir des tâches d'intérêt commun. Le seul vice, c'est qu'aujourd'hui les appareils n'appartiennent pas encore à la communauté ; les moyens de production ne sont pas encore la propriété de ceux qui produisent, de sorte que le travail a le caractère d'une marchandise et se trouve soumis aux lois communes de la marchandise. L'art est une marchandise — qu'il est impossible de fabriquer sans moyens de production (sans appareils). On ne peut faire un opéra que pour l'Opéra. (Par exemple, on ne peut imaginer un opéra comme un animal marin de Böcklin[2], qu'on exposerait, après la prise du pouvoir, dans un aquarium ; il serait d'ailleurs encore plus ridicule de vouloir l'introduire subrepticement dans nos bons vieux zoos!) Même si l'on se proposait de mettre en discussion l'opéra en tant que tel (sa fonction!), il faudrait faire un opéra.

2. Un opéra...

L'opéra que nous avons est l'*opéra culinaire*. Il a été un moyen de jouissance bien avant d'être une marchandise. Il a la jouissance pour fin, même lorsqu'il exige ou transmet un certaine culture, car alors la culture qu'il exige ou transmet est affaire de goût. Et son attitude, dans son approche des sujets, est une attitude de jouissance. Il les « vit » et les donne à « vivre ».

Pourquoi *Mahagonny* est-il un opéra ? Son attitude fondamentale est celle de l'opéra : elle est culinaire. Est-ce dans une attitude de jouissance que *Mahagonny* approche son sujet ? Oui. *Mahagonny* donne-t-il son sujet à « vivre » ? Oui. Car *Mahagonny* est un plaisir.

Mahagonny sacrifie sciemment à la déraison du genre. Le déraisonnable de l'opéra réside dans le fait qu'on y utilise des éléments rationnels, qu'on y recherche une certaine matérialité et un certain réalisme, mais que dans le même temps la musique anéantit tout cela. Un homme à l'agonie est quelque chose de réel. Mais qu'il chante au moment de sa mort, et nous entrons dans la sphère de la déraison (ce qui ne serait plus le cas si *l'auditeur*, en l'apercevant, se mettait à chanter).

Plus la musique rend la réalité floue et irréelle (car si elle donne naissance à quelque chose de nouveau, de très complexe, mais de très réel aussi, et d'où peuvent découler des effets très réels, cette chose se trouve coupée de son point de départ : la réalité utilisée), plus le processus global procure de jouissance : le degré de jouissance est en rapport direct avec le degré d'irréalité.

La notion d'opéra (on entendait ne pas y toucher) devait suffire à définir *Mahagonny*. Autrement dit, quelque chose de déraisonnable, d'irréel et de futile, judicieusement introduit, devait tout à la fois se conserver et se dépasser soi-même[3]. Le déraisonnable qui se manifeste ici ne convient qu'à l'endroit précis où il fait son apparition.

Une telle attitude est tout bonnement de jouissance.

Quant au contenu de cet opéra... *Son contenu, c'est la jouissance.* Le plaisir non seulement comme forme mais comme matière. Si notre recherche devait donner matière à plaisir, il fallait du moins que le plaisir fût la matière de notre recherche. Il apparaît ici sous sa forme historique actuelle : en tant que marchandise[4].

Nous ne contestons pas que ce contenu doive d'abord faire l'effet d'une provocation. Dans la scène 13 par exemple, le glouton s'empiffre à en mourir parce que la famine règne dans le pays. Bien que nous n'indiquions même pas que d'autres sont affamés tandis que lui s'empiffre, cette scène a fait l'effet d'une provocation. Car si tous ceux qui ont de quoi s'empiffrer ne s'empiffrent pas à en mourir, beaucoup meurent de faim parce que lui meurt de s'empiffrer. Sa jouissance doit à tout ce qu'elle implique d'être provocante[5]. Dans pareil contexte, l'opéra conçu comme moyen de jouissance ne saurait avoir d'autre effet. Non sur ses quelques auditeurs, bien entendu. C'est par la provocation que la réalité se voit rétablie. *Mahagonny* n'est peut-être pas très appétissant, peut-être même (par mauvaise conscience) met-il son ambition à ne l'être pas, il n'en est pas moins de bout en bout culinaire.

Mahagonny n'est rien d'autre qu'un opéra.

3. ... oui, mais des innovations !

Il fallait amener l'opéra au niveau technique du théâtre moderne. Le théâtre moderne est le théâtre épique. Le tableau ci-dessous indique quelques-uns des dé-

1. Les producteurs, eux, sont livrés sans recours à l'appareil, tant sur le plan économique que sur le plan social ; l'appareil monopolise leur influence, et, de plus en plus, les productions des écrivains, compositeurs et critiques deviennent de véritables matières premières : c'est l'appareil qui fabrique le produit fini.

2. Arnold Böcklin, peintre suisse (1827-1901), que ses tableaux mythologiques (Triton et Néréide, Les Champs élyséens, etc.) firent longtemps passer pour un talent original et plein de fantaisie. (N. d. T.)

3. Ce cadre étroit n'empêche pas d'introduire des éléments didactiques directement consommables et de tout ordonner du point de vue gestuel. Le regard qui rapporte tout au gestus est la morale. Donc peinture de mœurs. Mais subjective. « Buvons donc encore un verre / Puis ne regagnons pas la maison / Puis buvons encore un verre / Puis donnons-nous récréation. » Ceux qui chantent ici sont des moralistes subjectifs, ils se dépeignent eux-mêmes !

4. Le romanesque aussi est ici une marchandise. Mais il n'apparaît que comme contenu, jamais comme forme.

5. « Un Monsieur très digne à la face rubiconde, brandissait un trousseau de clefs et combattait le théâtre épique sur le mode aigu. Sa femme ne l'abandonna pas à l'heure de la décision. Madame avait mis deux doigts dans sa bouche, plissé les yeux, gonflé les joues. Ses sifflets couvraient le bruit des clefs du coffre. » Alfred Polgar, sur la « première » de *Mahagonny* à Leipzig.

placements d'accent par lesquels on passe du théâtre dramatique au théâtre épique[6].

La forme dramatique du théâtre	*La forme épique du théâtre*
La scène « incarne » un processus	elle le raconte
implique le spectateur dans une action scénique	fait de lui un observateur, mais
épuise son activité intellectuelle	éveille son activité intellectuelle
lui est occasion de sentiments	l'oblige à des décisions
lui procure des émotions	lui procure des connaissances
Le spectateur est plongé dans une action	Le spectateur est confronté à elle
On fait appel à la suggestion	On fait appel aux arguments
Les sentiments sont conservés tels quels	Les sentiments sont poussés jusqu'à la connaissance
L'homme est supposé connu	L'homme est l'objet de l'enquête
L'homme immuable	L'homme qui se transforme et transforme
Intérêt passionné pour le dénouement	Intérêt passionné pour le déroulement
Une scène pour la suivante	Chaque scène pour soi
Déroulement linéaire des événements	Déroulement sinueux
Natura non facit saltus	Facit saltus
Le monde tel qu'il est	Le monde tel qu'il devient
L'homme et ses impératifs moraux	L'homme et ses impératifs matériels
Ses instincts	Ses motivations
La pensée détermine l'être	L'être social détermine la pensée

L'irruption des méthodes du théâtre épique dans l'opéra conduit surtout à une radicale *séparation des éléments* de celui-ci. C'est là un moyen fort simple de mettre fin à la gigantesque lutte pour la suprématie que se livrent le texte, la musique et le jeu (et devant laquelle on se demande toujours quel élément est le prétexte de l'autre : la musique du processus scénique, ou le processus de la musique, etc.). Aussi longtemps que l'« œuvre d'art totale » sera un délayage, aussi longtemps donc que les arts seront « fondus », ses éléments se retrouveront également dégradés, chacun d'eux n'étant là que pour donner la réplique aux autres. Le spectateur ne reste pas en dehors du processus ; lui aussi est « fondu » dans l'ensemble et représente un élément passif de l'œuvre d'art totale (il la subit). Il faut combattre ce genre de magie, bien entendu. Et renoncer à toute tentative d'hypnose qui, provoquant des ivresses indignes, embrume les esprits.

Musique, texte et décor ont dû recevoir une plus grande autonomie.

a. Musique

En ce qui concerne la musique, il en a résulté le déplacement d'accent suivant :

Opéra dramatique	*Opéra épique*
La musique sert le texte,	La musique communique le texte,
elle rehausse le texte,	elle commente le texte,
elle impose le texte,	elle présuppose le texte,
elle illustre,	elle prend position,
elle dépeint la situation psychologique.	elle indique le comportement.

La musique fournit au sujet la contribution la plus importante[7].

b. Texte

Pour qu'il ne soit pas seulement déraisonnable, on a dû tirer du plaisir un élément didactique immédiat. On a abouti ainsi à la forme de la chronique de mœurs. Le peintre de mœurs, c'est le personnage qui agit. Le texte ne devait être ni sentimental, ni moralisant, mais montrer la morale et la sentimentalité. Le mot écrit a pris (avec les titres) la même importance que le mot dit. Car, à coup sûr, c'est en lisant que le spectateur adopte le plus rapidement l'attitude la plus commode devant l'œuvre[8].

c. Décor

L'exposition, au sein d'une représentation théâtrale, d'œuvres picturales autonomes, constitue une indéniable nouveauté. Les projections de Caspar Neher prennent position en face des processus qui se déroulent sur la scène, de sorte que le glouton en chair et en os se trouve assis devant le glouton du dessin. La scène donne en quelque sorte une véritable répétition vivante des événements fixés par l'image. Les projections de Caspar Neher forment un élément de l'opéra aussi autonome que le texte ou la musique de Weil. Elles constituent le matériel d'illustration concrète de l'opéra.

Naturellement, toutes ces innovations supposent aussi une attitude nouvelle du public qui fréquente les Opéras.

4. Les conséquences des innovations : une détérioration de l'opéra ?

Il ne fait aucun doute que l'opéra nouveau ne se soucie plus de certaines exigences du public que l'ancien opéra satisfaisait sans problème. Quelle est l'attitude du public à l'opéra, et peut-elle se modifier ?

Avides de se faire cire molle entre les mains des magiciens, des adultes implacables, aguerris dans la lutte pour l'existence, surgissent en trombe du métro et se précipitent aux guichets des théâtres. En même temps que leur chapeau, ils laissent au vestiaire leur conduite habituelle, leur attitude « dans la vie » ; à la suite de quoi ils prennent place dans la salle, avec des attitudes royales. Doit-on leur en faire grief ? Pour trouver cela ridicule, il faudrait ne pas préférer à

6. Ce tableau ne souligne pas des oppositions absolues, mais simplement des déplacements d'accent. C'est ainsi qu'à l'intérieur d'un processus destiné à informer le public, on peut donner la préférence soit à la suggestion affective, soit à la persuasion purement rationnelle.

7. Le grand nombre de talents artisanaux que comptent les orchestres d'opéra ne permet qu'une musique associative (une vague de sons donne naissance à la suivante) ; il est donc nécessaire de réduire l'appareil orchestral et de le ramener à un maximum de trente spécialistes. Le chanteur devient un rapporteur, ses sentiments privés doivent rester privés.

8. Sur l'importance des « titres », cf. les « Notes sur *L'Opéra de quat'sous* ».

l'attitude d'un marchand de fromages celle d'un roi. L'attitude de ces gens-là à l'Opéra n'est pas digne d'eux. Est-il possible qu'ils en changent ? Peut-on les amener à sortir leurs cigares ?

La promotion (d'un point de vue technique) du « contenu » au rang d'élément autonome auquel « se rapportent » le texte, la musique et les décors, l'abandon de l'illusion au profit de la mise en question, l'attribution d'un rôle nouveau au spectateur (au lieu d'être autorisé à vivre l'action, il doit en quelque sorte exprimer un vote et, plutôt que de s'identifier, contester), tous ces faits nouveaux ont ouvert la voie à une transformation qui va bien au-delà des questions de forme et commence à s'étendre à la véritable fonction du théâtre en général, à sa fonction sociale.

L'ancien opéra exclut absolument toute discussion de son contenu. S'il advenait que devant la représentation de certaines situations le spectateur prît position, l'ancien opéra aurait perdu la partie, le spectateur n'aurait plus été « dans le coup ». Bien sûr, l'ancien opéra comportait aussi des éléments dont la nature n'était pas exclusivement culinaire. Il faut distinguer entre l'époque de sa grandeur et celle de sa décadence. *La Flûte enchantée*, *Les Noces de Figaro*, *Fidelio* avaient un contenu d'idées, ils prenaient activement parti. Cependant, la vision du monde qu'on y trouvait, chez Wagner par exemple, était toujours si bien mise à la sauce « culinaire » que *le sens* de ces opéras était, pour ainsi dire, évanescent, et se résorbait tout entier dans la jouissance. Une fois évanoui son « sens » véritable, l'opéra était loin de ne plus en avoir aucun : il en avait un autre, celui d'opéra précisément. Le contenu était déposé dans l'opéra. Aux wagnériens d'aujourd'hui, il suffit de se rappeler que les premiers wagnériens ont trouvé un sens aux opéras de Wagner et qu'ils étaient donc sûrs de son existence. Les compositeurs de la lignée wagnérienne conservent, avec un bel entêtement, l'attitude de penseurs qui auraient une vision du monde. Impropre à tout usage, cette vision du monde peut tout juste être soldée comme moyen de jouissance (*Elektra*[9], *Johnny spielt auf*[10]) ! Toute la technique richement différenciée qui permettait d'adopter une telle attitude a été conservée, tant et si bien que le philistin d'aujourd'hui poursuit son paisible train-train en se donnant des airs de philosophe. C'est seulement à partir de ce sens évanescent (comprenons-nous : ce sens *pouvait* s'évanouir) que s'expliquent les innovations répétées dont on afflige l'opéra, tentatives désespérées de prêter après coup un sens à cet art, un sens « nouveau ». Mais, en définitive, c'est l'élément musical lui-même qui devient le sens ; le déroulement des formes musicales prend un sens en tant que déroulement, et, par le plus heureux des hasards, certains moyens (proportions, déplacements, etc.) deviennent des fins. Ce sont là des progrès sans conséquences et qui ne sont la conséquence de rien : ne résultant pas de besoins nouveaux et se contentant de satisfaire avec des piments nouveaux des besoins anciens, ils ont un rôle strictement conservateur. On introduit de nouveaux thèmes, qu'on n'avait pas encore vus « dans ce lieu », tout simplement parce qu'ailleurs non plus on ne les connaissait pas encore lorsqu'on a commencé à faire usage de « ce lieu ». (Locomotives, salles des machines, aéroplanes, salles de bains, etc., servent de diversion. Les meilleurs parmi les nouveaux compositeurs nient purement et simplement le contenu et le présentent — ou plus exactement l'escamotent — en latin.) De tels progrès indiquent seulement que quelque chose n'a pas avancé. Ils sont accomplis sans que la fonction d'ensemble de l'opéra s'en trouve changée, ou, plutôt, pour qu'elle ne s'en trouve pas changée.

Et la musique utilitaire[11] ?

Au moment même où l'on en venait à l'art concertant, autrement dit à l'art pour l'art le plus pur (il s'agissait là d'une réaction contre la musique impressionniste tout entière fondée sur le facteur émotionnel), surgit soudain, telle Vénus sortant de l'écume, le concept de musique utilitaire, dans lequel la musique utilise, pour ainsi dire, l'amateur. On usa de l'amateur comme on « use » d'une femme. Innovation sur innovation : fatigué d'écouter, l'auditeur eut envie de jouer. La lutte contre la paresse de l'oreille devint vite une lutte pour une plus grande application de l'auditeur et, en fin de compte, une véritable rage de jouer. Le violoncelliste de l'orchestre, père de famille nombreuse, ne joua plus par conviction philosophique, mais par plaisir. Le culinarisme était sauvé[12].

On se demande : pourquoi cette marche sur place ? Pourquoi se cramponner avec tant d'obstination à la jouissance, à la griserie ? Pourquoi si peu d'intérêt chez le spectateur pour ses propres affaires dès qu'il n'est plus entre ses quatre murs ? Pourquoi jamais de discussion ?

Réponse : il n'y a rien à attendre d'une discussion. Toute mise en question de la forme de la société actuelle, même de ses éléments les plus accessoires, conduirait, immédiatement et irrésistiblement, à un ébranlement radical de cette forme de société.

Nous avons vu que l'opéra est vendu comme divertissement vespéral, ce qui impose des limites très précises à toute tentative de le changer. Nous voyons maintenant que ce divertissement ne peut être que solennel et voué aux illusions. Pourquoi ?

9. Opéra de Richard Strauss, livret de Hugo von Hofmannsthal, créé à Dresde le 25 février 1909 et repris sur plusieurs scènes en 1929. (N. d. T.)

10. L'une des scènes de cet opéra du compositeur Ernst Krenek, présenté à Leipzig, pour la première fois, le 11 février 1927, se passe dans une gare. Il fit scandale. (N. d. T.)

11. Dans ses *Reden und Aufsätze* (Essais et discours), Verlag Reclam, Leipzig, 1963, page 103, Hanns Eisler donne la définition suivante de la musique utilitaire : « Il ne faut pas confondre musique appliquée (*angewandte Musik*) et musique utilitaire (*Gebrauchsmusik*). Lorsque, après la première guerre mondiale, il devint de plus en plus difficile d'organiser des concerts, la situation économique des compositeurs se fit de plus en plus misérable, et on se mit à écrire, en toutes sortes d'occasions, une musique que l'on qualifia d'utilitaire. A la différence de la musique de concert, cette musique-là était « consommée ». (N. d .T.)

12. Il faudra critiquer ce genre d'innovations aussi longtemps qu'elles serviront simplement à rénover des institutions devenues caduques. Elles représentent un progrès si l'on a en vue un *changement de fonction* fondamental de ces institutions. Dans ce cas, elles représentent une amélioration quantitative, un débarras, un procès purificateur qui ne trouve son sens que par rapport au changement de fonction opéré ou à opérer.

Le progrès véritable n'est pas le progrès accompli, mais le progrès qui s'accomplit. Le progrès véritable est ce qui impose ou qui permet de progresser. Et cela sur un large front, en entraînant les catégories apparentées. Le progrès véritable a pour cause une situation réelle intolérable et pour conséquence sa transformation.

Dans la société actuelle, il est à proprement parler impensable d'« exclure » le vieil opéra. Les illusions qu'il procure remplissent une fonction sociale importante. L'ivresse est indispensable, rien ne peut la remplacer[13]. Nulle part, sinon à l'opéra, l'homme n'a l'occasion de rester humain ! Ses facultés intellectuelles sont depuis longtemps réduites à n'être plus que les instruments de sa suspicion anxieuse, du rançonnement d'autrui et du calcul égoïste.

Ce n'est pas seulement parce qu'il est vieux que le vieil opéra subsiste encore, c'est surtout parce que l'ordre des choses qu'il sert est toujours le vieil ordre. Plus tout à fait cependant. Et c'est là que résident les chances de l'opéra nouveau. On peut aujourd'hui déjà se demander si l'opéra n'est pas arrivé à un stade où de nouvelles innovations, loin de mener à sa rénovation, conduiraient au contraire à sa destruction[14].

Si culinaire que puisse être *Mahagonny* (et il l'est autant qu'il sied à un opéra), il a déjà une fonction de transformation sociale. Il met le culinaire en question, il attaque la société qui a besoin d'opéras semblables. On pourrait dire qu'il est encore superbement installé sur la vieille branche ; mais que du moins il commence déjà (par distraction ou par mauvaise conscience) à la scier... Et voilà ce qu'avec leur chant, les innovations ont fait[15].

Des innovations réelles s'attaquent à la base.

5. Pour des innovations, contre une rénovation !

Mahagonny a été écrit en 1928-1929. Dans les travaux qui ont suivi, on a essayé de souligner avec une vigueur croissante l'élément didactique aux dépens de l'élément culinaire. Autrement dit, de transformer un instrument de jouissance en un objet d'étude et de convertir certaines institutions de lieux de plaisirs en organismes de diffusion.

Brecht, Suhrkamp[16]
1930 et 1938

13. « Telle qu'elle nous est imposée, notre vie est trop lourde, elle nous inflige trop de peines, de déceptions, de tâches insolubles. Pour la supporter, nous ne pouvons nous passer de sédatifs. [...] Ils sont peut-être de trois espèces : d'abord de fortes diversions qui nous permettent de considérer notre misère comme peu de chose, puis des satisfactions substitutives qui l'amoindrissent, enfin des stupéfiants qui nous y rendent insensibles. L'un ou l'autre de ces moyens nous est indispensable. [...] Les satisfactions substitutives, celles par exemple que nous offre l'art, sont des illusions au regard de la réalité ; mais elles n'en sont psychiquement pas moins efficaces grâce au rôle assumé par l'imagination dans la vie de l'âme. [...] Dans certaines circonstances [ces stupéfiants] sont responsables du gaspillage de grandes sommes d'énergie qui pourraient s'employer à l'amélioration du sort des humains. » Freud, *Malaise dans la civilisation*, citation reproduite ici d'après la traduction de Ch. et J. Odier, P.U.F., 1971. (N. d. T.)

14. Dans *Mahagonny*, ce sont celles des innovations qui permettent au théâtre de présenter des tableaux de mœurs (c'est-à-dire de dévoiler le caractère de marchandise du plaisir, de même que celui du spectateur qui se réjouit), celles aussi qui mettent le spectateur moralement en condition.

15. Variation sur les derniers vers du poème de Heine, *Die Lorelei*. (N. d T.)

16. Peter Suhrkamp (1891-1969), qui était à l'époque metteur en scène et dramaturge, entra comme lecteur chez Ullstein en 1930, et créa, en 1937, sa propre maison d'édition. Rescapé des camps de concentration hitlériens, il continua de diriger, à Francfort, jusqu'à sa mort, les éditions où paraissent les œuvres de Brecht en Allemagne. (N. d. T.)

TOUT VA BIEN.

Le « groupe Dziga-Vertov » (1)

Nous tentons de décrire le fonctionnement des films du « groupe Dziga-Vertov ». Peut-être faudrait-il d'abord parler de leur « sujet », de leur scénario, et aussi de leur histoire [1].

Cette histoire est, du point de vue subjectif du réalisateur, partiellement racontée dans *Tout va bien :* avant et pendant mai 68, un cinéaste, nanti d'une réputation d'avant-garde dans les couches éclairées de la bourgeoisie et représentant sur le marché capitaliste international du cinéma une valeur relativement sûre, subit le contrecoup de la crise idéologique et politique qu'est en train de subir la bourgeoisie, arrive au bout du rouleau de ses recherches et provocations *formelles,* rencontre, au bout de ce rouleau, des militants politiques dans l'éclatement et les retombées du « mouvement gauchiste ». Il semble bien qu'il s'agisse, pour Godard, de passer de l'exploitation formelle d'une veine idéologico-politique anarchisante encore très sensible dans les derniers films (*La Chinoise, Week-end,* 1 + 1), à une pratique plus rigoureusement déterminée par une politique : l'intervention politique et *théorique* de militants marxistes-léninistes (maoïstes) permet cette décantation, qui élimine l' « entourage » anarchisant de Godard fin 68, pose les bases de travail d'une lutte idéologique éclairée par la pensée-maotsétoung, indispensable guide, aujourd'hui, de l'action révolutionnaire sur quelque front que ce soit (il est secondairement important de savoir que des militants « venaient » du PCMLF, d'autres de l'UJCML, les productions de Godard/Roger/Gorin s'étant de toute façon toujours situées radicalement en marge, à tous les niveaux de leur travail, des groupes maoïstes existants ; « spontanéisme dogmatique », « opportunisme de droite », « opportunisme de gauche », « théoricisme », pour reprendre la classification de Gérard Leblanc — *Sur trois films du groupe Dziga Vertov,* in VH 101 n° 6 — n'ont jamais été dans ces films le reflet *direct* d'une ligne de groupe « officielle » ; le « manque de liaison aux masses », d'autre part, est un phénomène général, historique, qu'il serait brouilleur de rattacher à chaque ligne particulière de ces groupes m.-l. (L'autonomie marquée du groupe Dziga-Vertov à leur endroit n'est bien entendu pas un hasard).

Un film comme les autres, où commence de s'effacer la signature Godard (le titre est significatif), est essentiellement un montage de documents filmés par Godard et son équipe en mai 68. La bande-son enchevêtre (redouble l'enchevêtrement idéologique) les idéologies multiples et confuses qui ont marqué le mouvement. Montage de documents, car le film joue le jeu du

1. L'article publié ici n'est que la première partie d'un texte appelé à se poursuivre dans nos prochains numéros.

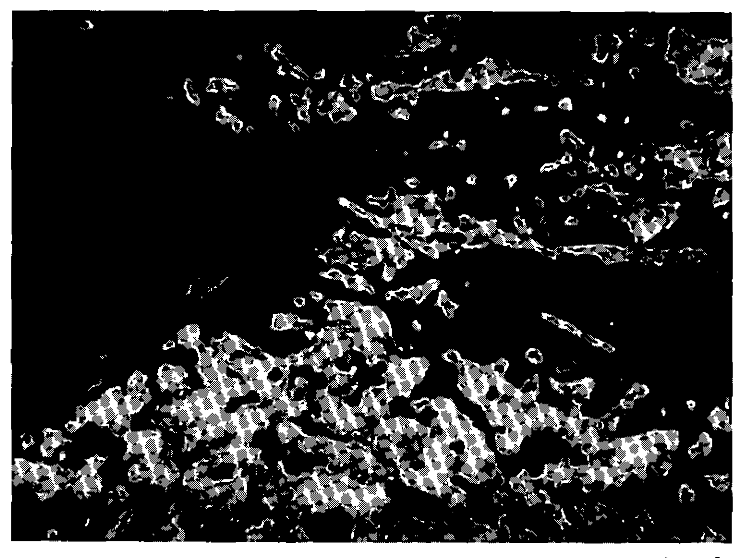
spontanéisme, donc du « direct », d'une vérité brute dont, cependant, il tend à inscrire la mise en éclats (conception « musicale » du montage qui *mime*, sans l'exprimer, l'anarchisme, le spontanéisme du mouvement).

Après la réalisation empirique de *British Sounds* (produit et refusé par la BBC) et de *An American Movie* (inachevé), moyens métrages plus ou moins avortés, où commence de se systématiser le principe d'une *intervention* idéologique du son-off sur la bande image, après le tournage ultra-démocratique de *Vent d'Est* (nous allons revenir sur ce film), c'est l'expérience de *Pravda :* ce film tourné en Tchécoslovaquie fin 68, quelques mois après l'écrasement social-fasciste de la réforme néo-capitaliste (dans son aspect principal) popularisée par la presse occidentale bourgeoise sous le nom du « printemps de Prague », constitue pour le naissant « groupe Dziga-Vertov » (le nom, où s'effondre la signature Godard — la valeur Godard — et qui investit l' « histoire du cinéma révolutionnaire », est publié à l'occasion de la première projection « publique » de *Pravda,* au musée d'Art moderne de Paris, en 69) la première tentative systématique de lutte sur *deux* fronts hétérogènes, qu'inscriront tous les autres films du groupe : lutte politique (contre la bourgeoisie et le révisionnisme) et lutte sur le front de la « philosophie des images et des sons » ; donc, lutte dans le champ du signifié comme dans celui du signifiant, la lutte de classes n'épargne aucune région de la pratique signifiante. Lutte politique, lutte philosophique et « culturelle » : ces deux aspects, la politique étant l'aspect principal et commandant l'autre, sont indissociables dans la pratique du « groupe » et définissent son champ d'action, son offensivité au sein de l'AIE culturel. Objet : critique et transformation de la pratique cinématographique d'un point de vue prolétarien, destruction du cinéma bourgeois, de la représentation bourgeoise, qui porte en elle la construction d'un cinéma prolétarien, d'une culture prolétarienne.

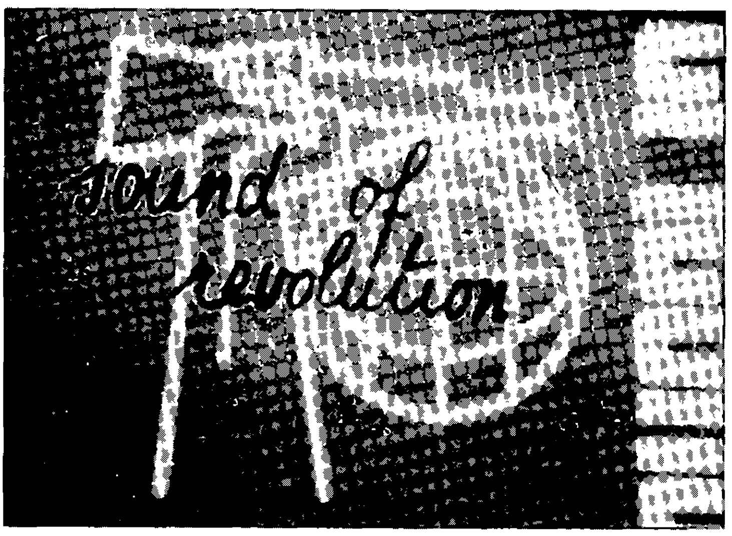
Naturellement, et c'est la contradiction spécifique du travail du « groupe », si la politique commande, ce n'est pas au titre d'une pratique déterminée par une ligne, par la politique d'un parti révolutionnaire (ni même d'un groupe) ; le parti n'existe pas et de ce manque tous les films du « groupe », de Godard et Gorin, sont l'inscription symptomatique et d'une certaine façon le commentaire. La politique commande ces films au titre de signifiés politiques, de concepts marxistes-léninistes, concepts qui ne sont pas pour autant utilisés de façon abstraitement descriptive et pseudo-scientifique, mais dans la ligne générale, révolutionnaire, de l'anti-impérialisme et de l'anti-révisionnisme, en référence plus ou moins étroite à la révolution culturelle prolétarienne chinoise et à la pensée-maotsétoung. *Pravda,* à la différence de tous



Un film comme les autres.



British Sounds.



Pravda.

les Godard et d'*Un film comme les autres*, est un film critique et polémique dont l'objet est nettement dessiné, marqué, indexé : le révisionnisme, le social-impérialisme. Pour qui, contre qui, les films du groupe ne cesseront plus de rappeler la nécessité de prendre position clairement dans un film. Pour qui ? contre qui ? cette double question qui se pose avec force aux cinéastes militants, est en contradiction absolue avec les codes majeurs de la pratique artistique en Occident ; celle-ci, au moins depuis Flaubert, tend à absenter non seulement le sujet de l'énonciation, ce fameux sujet indécidable du roman flaubertien, de « Bouvard et Pécuchet » (qui est bête ?), mais aussi, et souverainement, le destinataire. L'artiste occidental ne produit pour personne, ou, ce qui revient au même, pour tous les hommes (traduisons : la bourgeoisie). La question pour qui/contre qui, posée fortement par les films du groupe Dziga-Vertov, est un germe de mort pour l'art bourgeois, peut-être aussi pour le concept de l'art qui a régné dans la métaphysique occidentale. *Inscrire cette question dans un produit artistique,* en l'occurrence dans un film, l'inscrire *comme question active,* se posant à chaque moment de la fabrication du produit (c'est-à-dire : sans prétendre savoir globalement et une fois pour toutes et le destinataire et ses besoins objectifs et subjectifs dans les luttes de classe, car on n'a pas fait un pas quand on l'a nommé « le prolétariat ») constitue une mise au supplice de la pratique artistique bourgeoise. *Pravda, Vent d'est, Luttes en Italie, Vladimir et Rosa, Tout va bien* [2], portent les marques de ce supplice (car les œuvres révolutionnaires sont faites de l'étoffe même, de la chair même, martyrisée, des œuvres dominantes, la destruction porte en elle la construction), et personne ne le leur a pardonné : ni les intellectuels bourgeois qui veulent bien se sentir interpellés dans leur être de classe, mais pas dans leur position de classe, ni les révisionnistes qui veulent bien des recherches d'avant-garde à condition qu'elles n'empiètent pas sur le champ politique (surtout quand ils y sont mis en cause), ni les trotskistes pour qui la lutte idéologique est un enjeu négligeable et qui demandent un art bourgeois (paré des prestiges « formels » des grandes œuvres de la bourgeoisie, mais, encore une fois, rien n'est simplement formel) pour une politique prolétarienne [3], ni les spontanéistes dont l'idéologie en matière artistique oscille entre le populisme style Karmitz (ils veulent toucher le prolétariat, à lire dans tous les sens) et la philosophie, d'une évidence trompeuse, que résume l'expression prendre son pied. Bref, ce n'est pas seulement « à la demande " révolutionnaire " », comme l'écrivait G. Leblanc dans Cinéthique 7/8, que ces films ne répondent pas, c'est à toutes les demandes : ces films sont au-delà et en deçà de la demande, ils ne sont pas produits en fonction d'une demande sociale ou libidinale (*Coup pour coup* au contraire est de part en part fonction de la demande gauchiste). Est-ce à dire qu'ils sont inutiles ? Bien sûr que non, nous pourrions dire : au contraire ; la demande est une instance de marché, elle est produite par les lois du marché, par l'économie de marché : différente en cela du besoin. Les films du groupe Dziga-Vertov, en marge du marché cinématographique, se situent dans l'espace de la production, lutte de classes, lutte pour la production et pour l'expérimentation scientifique : ils explorent un terrain idéologique en friche, le rapport de la représentation à son « dehors » politique, l'inscription de ce dehors dans la scène de la représentation, scène matérielle d'images et de sons.

Pravda : un dehors, la Tchécoslovaquie, le social-impérialisme, le révisionnisme, la restauration du capitalisme dans les pays de l'Est ; des images et des sons.

Pravda est un film mécaniste et dogmatique, dogmatique parce que mécaniste, mécaniste parce que dogmatique. C'est un film dont les grandes lignes politiques et les grandes lignes philosophiques, réciproquement surdéterminées, sont erronées. Mais ces erreurs sont productives, le film même se donne les moyens de les critiquer et de les transformer (*Vent d'est, Luttes en Italie*). C'est en effet la première fois qu'est posée, dans un film, la nécessité d'un travail philosophique pour transformer la pratique des images et des sons ; toujours une philosophie honteuse, méconnue comme telle, a informé cette pratique, mais sous le couvert de la « pensée » individuelle de l'artiste (la « philosophie » de Bergman, de Hawks, de Chaplin, etc.) c'est-à-dire généralement une vague métaphysique existentielle cautionnant des produits plus ou moins intéressants, plus ou moins « beaux », plus ou moins nouveaux et rigoureux, mais dans l'ensemble conçus en fonction d'une philosophie parfaitement impersonnelle (et, elle, méconnue et inconsciente) de la fabrication et de l'utilisation des images et des sons, la philosophie dominante, reflétant les lois du marché.

Pravda est un film mécaniste et dogmatique parce que, reconnaissant que le « signifiant » filmique, les images et les sons (donc pas seulement la « technique », la fañon de tourner et de monter *avant* le produit fini), dans l'institution classique de leur

2. De façon très inégale d'ailleurs, les deux derniers nommés ne parvenant pas à forcer, même s'ils en jouent, les contraintes de leur système de production et les effets qu'ils en subissent.

3. Nous voulons dire : qu'ils proclament « prolétarienne ».

rapport, reflètent une idéologie « inconsciente » de la pratique, de l'histoire, de la société, etc., démembre ce rapport mais en fige la désarticulation sous une problématique idéaliste, une métaphysique du vrai et du faux : images fausses, sons justes. Les sons sont décrétés justes parce qu'ils articulent des concepts marxistes-léninistes, « donc scientifiques » : on reconnaît la provenance de cette erreur dogmatique, la thèse althussérienne du clivage idéologie/science, thèse à caractère révisionniste d'origine bourgeoise (Bachelard) tendant à occulter la lutte de classes dans l'idéologie, la division de l'idéologie en deux idéologies antagonistes. Les images seraient donc idéologiques (intuition sans concept), les sons scientifiques ; cette opposition est redoublée dans le film par la distinction (produite par Mao) entre connaissance sensible et connaissance rationnelle, cette distinction étant écrasée par *Pravda* sur la coupure vrai/faux (idéologie/science), privant par là le film de tout mouvement dialectique (bien entendu, chez Mao, la connaissance sensible n'est pas la fausse conscience, c'est la connaissance empirique des phénomènes, que doivent élaborer et transformer le travail théorique et vérifier l'expérimentation).

Naturellement, cette erreur philosophique est articulée à une erreur politique : enquête insuffisante sur la situation tchèque, condamnation unilatérale du caractère petit-bourgeois de la révolte du peuple tchèque contre l'impérialisme le social impérialisme soviétique, analyse insuffisante du révisionnisme. Le film prétend passer de la connaissance sensible de la situation tchèque (images « fauses » et discontinues du retour au capitalisme : « on doit être en Yougoslavie », commente une voix empirique) à sa connaissance rationnelle, mais les catégories du marxisme, du léninisme, de la pensée-maotsétoung sont plaquées dogmatiquement sur les mêmes images « fausses ». Le commentaire à deux voix (Vladimir et Rosa) ne produit aucune véritable critique-transformation ; passe simplement d'un registre empirique à un registre théoriciste. [4]

Vent d'est, tourné avant, monté après *Pravda*, en constitue la critique. Ce film commandité par un capitaliste libéral et dont le projet avait été conçu par Godard et Daniel Cohn-Bendit, devait à l'origine (dans l'idée de Cohn-Bendit) être un western, un western « politique » bien entendu ; l'idée pouvait paraître un peu neuve encore à l'époque, Cohn-Bendit venait de voir *Le Grand Silence* de Corbucci, film d'ailleurs pessimiste dans lequel on peut, en planant beaucoup, fantasmer des rapports d'exploitation, de lutte, de répression. De cette idée n'est resté, dans le travail du film, que ce qui avait pu idéologiquement la faire naître : la domination symptomatique du « genre » sur la production cinématographique, le western comme emblème et structure du cinéma pratiqué et diffusé par l'impérialisme, le western, réduit à son nom et à quelques éléments symboliques, quelques idéogrammes mobiles (appliquant ainsi la proposition de Julia Kristeva, voulant faire du cinéma « un hiéroglyphe mobile en formation », Cinéthique 9/10), comme symbole de l'idéologie dominante dans la pratique cinématographique. L'un des objets[5] de *Vent d'est* est donc la critique du cinéma ; il n'est plus question d'images fausses et de sons justes, le poids de la « réalité objective », du référent (la Tchécoslovaquie) ne joue plus, l'enquête et l'analyse concrète ne se heurtent pas aux difficultés à vrai dire mal surmontables de *Pravda* (produire l'analyse concrète d'une situation concrète dans laquelle on « débarque » quasi touristiquement) ; il est question d'interroger les images et les sons, leur rôle dans la production matérielle des effets idéologiques de tout ce cinéma qu'on rassemble sous l'emblème du western : « Ce n'est pas une image *juste*, c'est *juste* une image ».

Le film « conserve », en un sens peut-être hégélien, les principaux protagonistes du western : l'indien, le ranger, etc., mais les vide de leur contenu habituel pour en faire des signes, des masques qui se désignent comme tels et renvoient aux rapports de classe, d'oppression et d'exploitation de notre époque, le signifiant « indien » ayant pour signifié la classe ouvrière ou, selon les scènes, les peuples colonisés, le « ranger » désignant l'impérialisme, un personnage de

4. G. Leblanc a fait (Cinéthique 7/8, c'est vieux, mais comme cela (bien que partiellement transformé dans VH 101) n'a pas été critiqué depuis il n'est pas inutile d'y revenir) une lecture complètement erronée de *Pravda*, fondée sur l'idée pour le moins discutable que « il ne saurait être question pour un film de *mimer* ce premier degré de la connaissance [la connaissance sensible]. Car filmer c'est toujours déjà de la connaissance rationnelle. » Leblanc n'ayant donc pu voir que le film, précisément, mimait le passage de la connaissance sensible à la connaissance rationnelle, stigmatise les notations empiriques de la première partie pour leur non-scientificité (« Nous sommes ici en plein subjectivisme... Seul l'idéalisme cinématographique pourra faire passer un tel discours pour "scientifique" » ; op. cit.). Sur la question du « mime », du simulacre dans les films de Godard-Gorin, nous reviendrons dans le prochain numéro.

5. L'autre aspect étant l' « inscription » de mai 68 dans *Un film comme les autres* et *Vent d'est*, posant la question du « Que faire ? » des cinéastes militants dans l'histoire des luttes de classes.

bourgeois de saloon à gilet lamé signifiant le délégué syndical révisionniste, une demoiselle à ombrelle renvoyant à la bourgeoisie, etc. Soyons clair : ce ne sont *plus* les personnages classiques du « western » (personnages qu'un film à prétentions progressistes pourrait charger d'exprimer un contenu nouveau) : ce sont des figures divisées, à l'identité dissociée, que des enchevêtrements de voix « off » (la scène sonore est très riche, le texte du film que nous publierons dans notre prochain numéro n'en donne que partiellement une idée, rôle des accents, des voix féminines et masculines, des hésitations, des trébuchements, etc.) désignent à la fois comme figures de western et comme représentants scéniques, à la manière du théâtre chinois, des grandes forces sociales et idéologiques en conflit sur la scène générale de notre histoire ; film extrêmement ambitieux donc, sous son apparence bricolée, puisqu'il tend à produire un bilan et de l'histoire du cinéma et de l'histoire politique où celle-là s'inscrit.

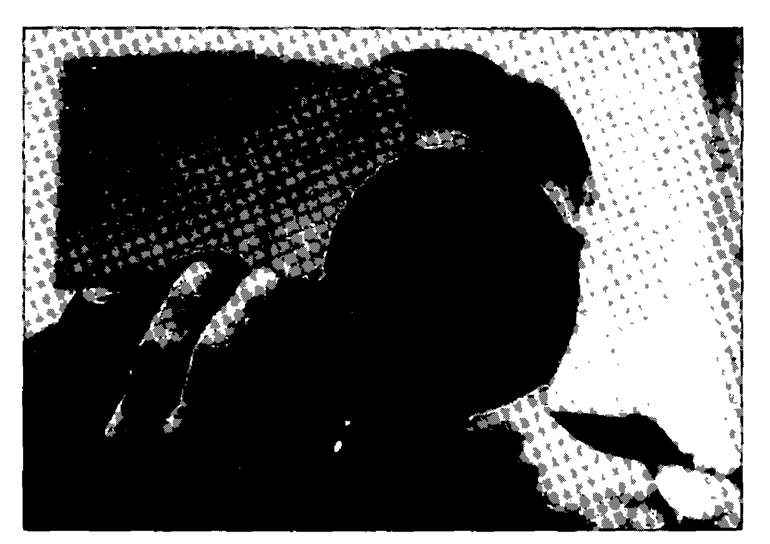
Vent d'est a été tourné, dans les retombées de mai, de façon confusionnelle, ultra-démocratique, libre cours étant donné aux théories anarchisantes du mouvement du 22 mars et autres groupuscules sur la « démocratie directe », le rôle des minorités agissantes, l'autogestion... En fait, cette confusion et cet ultra-démocratisme sont *mis en scène* (séquences de l'assemblée générale, de la discussion sur l'autogestion), ce qui permet au montage du film, résultat d'une « prise de pouvoir » par la minorité marxiste-léniniste de l'équipe, d'en critiquer, c'est-à-dire à la lettre d'en raturer et d'en réécrire les errances et les erreurs (et par la même occasion celles de *Pravda ;* rôle de la voix off, complexe et toujours très important dans les films du groupe Dziga-Vertov). Le tournage lisible sous la rature du montage permet enfin de comprendre le film comme un travail et une expérimentation, comme une expérience de lutte et de connaissance ; ici le « sujet » et la « forme » sont indissociables, se transforment réciproquement l'un en l'autre. *Vent d'est* est certainement, de Godard et Gorin, le film le plus riche et le plus abouti, jusque dans ses effets d'irrationalité, indéniablement productifs, et malgré encore de nettes erreurs idéologiques de type gauchiste [6] (la principale et la plus aveuglante étant celle qui règle la pénultième séquence, justifiant abstraitement le Terrorisme par la notion de « guerre civile entre le capital et le travail »).

Luttes en Italie, qui lui succède, est produit par la télévision italienne, qui le refusera. Beaucoup plus formalisé que *Vent d'est,* ce film tente d'en systématiser les acquis théoriques au niveau de la « philosophie des images et des sons ». L'objet en est principalement, sinon exclusivement, théorique, puisqu'il expose l'action de l'idéologie (bourgeoise) « réalisée » à travers les Appareils idéologiques d'Etat sur les individus, à travers un sujet-type, Paola Taviani, étudiante maoïste de « Lotta continua », qui se critique et se transforme en même temps que le film, dont le processus (le rapport des plans entre eux) du point de vue de la méconnaissance (idéologique) des rapports de production, est analysé. Le didactisme de ce film, son abstraction (l'objet qu'il se donne est « abstrait » au sens althussérien), l'insistance de la bande sonore en rendent sans doute l'écoute difficile, produisent au premier degré un agacement surdéterminé à l'évidence par la résistance que provoque nécessairement, étant donné la conception dominante du cinéma, un film « philosophique », surtout quand la philosophie en question a) est marxiste, b) s'attaque aux mécanismes idéologiques en œuvre dans le processus de représentation, aux idéologies qui surdéterminent la sacro-sainte technique cinématographique. Comme *Pravda* et *Vent d'est, Luttes en Italie* mime une transformation, un passage de l'empirie à la théorie, distingue une première parite, une seconde partie et une troisième partie du film dialectiquement liées (pratique-théorie-pratique, lutte-critique-autocritique-transformation), comme *Pravda* et *Vent d'est,* ce film produit une critique politique/philosophique de « l'innocence du voir », des mythes de l'évidence et de la connaissance immédiate, de l'accès direct au réel, qui définissent idéologiquement l'empirisme, le spontanéisme (au sens le plus large comme le plus étroit de ce mot) et que redouble la structure de la plupart des fictions cinématographiques (ce pourquoi, encore une fois, tous ces films articulent nécessairement une critique politique en prise sur le « réel », nous voulons dire sur un objet non spécifiquement cinématographique, et une critique des pseudo-évidences de la représentation cinématographique). *Luttes en Italie* systématise aussi une pratique expérimentée dans les deux précédents films, la *répétition* de plans fonctionnant comme des signes, des idéogrammes ou des « concepts ». Nous reviendrons plus longuement sur ce système dans la seconde partie de ce texte.

Pour clore ce bref chapitre d'histoire linéaire, il nous faut enfin mentionner, en 70-71, d'une part le tournage d'un film « sur » la Palestine (tentative, cette fois, de liaison aux masses en lutte, et de travail sous

6. Gauchiste étant bien évidemment entendu ici au sens léniniste et non « marchaisien ».

direction *politique*), dont le montage est interrompu par des contradictions que nous ignorons, et d'autre part le dernier film du « groupe » avant *Tout va bien* (qui en dissout la signature), *Vladimir et Rosa.* Gérard Leblanc tient ce film pour une simple pochade marquant un désastreux recul (VH 101 n° 6), et Godard-Gorin n'y tiennent pas trop. Ce n'est en effet pas un film « sérieux » (déjà Leblanc stigmatisait in Cinéthique 7/8 l'abondance des gags dans *Vent d'est,* mais il ne s'agit pas en soi d'une tare petite-bourgeoise, ils y jouent un rôle évidemment positif) ; « Vladimir » et « Rosa » n'ont plus rien à voir avec les voix masculine et féminine qui se répondaient « dialectiquement » dans *Pravda* ; ce sont simplement les travestis clownesques de Godard et Gorin, un équivalent « politique » de Dario et Bario, ou de tout autre couple de clowns. *Vladimir et Rosa* est peut-être une pochade, mais a) contient un certain nombre de notations justes sur l'appareil répressif d'Etat, qui politiquement ne le rend pas sans intérêt, b) au niveau de la contradiction spécifique du travail de Godard et Gorin, marque surtout l'exaspération d'un *ton* (la dérision grinçante) que l'on identifiait naguère au « style » de Godard, qui de toute façon est présent dans les autres films du groupe Dziga-Vertov, et qui reflète une contradiction politique : l'absence d'une pratique révolutionnaire *organisée* de masse, la situation flottante du « groupe » et l'aspect principalement critique, destructeur, de sa pratique (destruction ne portant pas en elle la construction).



Pravda.

CE N'EST PAS UNE IMAGE JUSTE, C'EST JUSTE UNE IMAGE

Vent d'est.

C'est pourquoi, dans cette première partie, une dernière question : est-il possible de pratiquer / est-on capable de recevoir un cinéma politique essentiellement critique ? L'idéologie bourgeoise dans l'art nous a habitués à une *certaine* critique : le *réalisme* critique, dans lequel le réalisme est l'aspect principal, *c'est la réalité « elle-même » qui critique* (et cela donne par exemple ce film ultra-réactionnaire, louangé par toute la presse bourgeoise pour son « progressisme », qui s'appelle *Les Visiteurs* de Kazan ; et l'on voit le même critique — le pitre venimeux Patrick Sery dans Cinéma 72 n° 167 — parler de l'idéologie « fasciste » de Godard dans *Tout va bien* et attribuer les quatre étoiles du chef-d'œuvre à ce film qui justifie Song-My par le fait que les massacreurs ont sur les pacifistes l'avantage de pouvoir les faire jouir ; mais sur cela aussi — le film et ses critiques — nous comptons revenir en détail). Supprimez le réalisme, la critique (active, franche, tranchante) devient intolérable. La pression idéologique du réalisme en art n'est pas sans signification directement politique. (A suivre.)



Vent d'est.



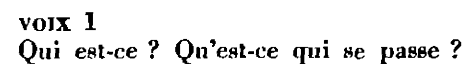
Groupe Dziga-Vertov (J.-P. Gorin)

Lotte in Italia

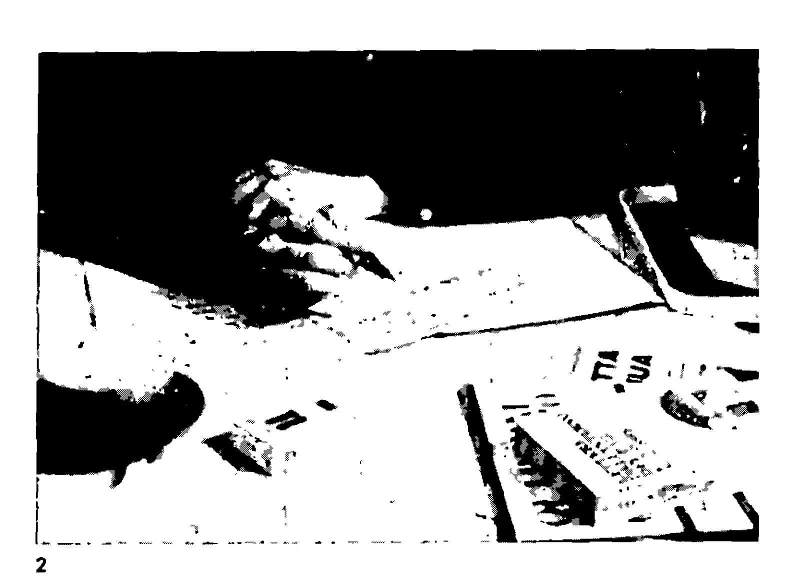
(bande paroles)

La publication de ce qu'on nommera, improprement et provisoirement, le « commentaire » de Luttes en Italie *(qui sera suivi de ceux de* Vent d'Est *et* Pravda*) nous semble justifiée par le rôle moteur décisif qu'il détient dans l'économie de ces films, et indispensable à la compréhension des analyses qui suivront. Il existe deux versions de* Luttes en Italie*, l'une « commentée » en italien, l'autre superposant aux voix italiennes, une traduction — non intégrale — du texte en français, également à plusieurs voix, les alternances calculées de décalages et de superpositions ajoutant au caractère musical polyphonique complexe de la construction. Nous reproduisons la traduction du texte italien, les passages entre crochets indiquant les moments de la bande sonore non repris dans la version française. Faute d'avoir pu restituer la suite intégrale des plans, nous avons choisi de renvoyer certaines phrases du commentaire à des plans choisis et répartis de façon à restituer en « abrégé », en « condensé », les grandes articulations du déroulement filmique.*


1


VOIX 1
Qui est-ce ? Qu'est-ce qui se passe ?

PAOLA (de face, poing levé) 1
Dans l'histoire de la connaissance humaine, il y a toujours eu deux conceptions des lois de développement du monde : une métaphysique, l'autre dialectique. Il y a donc [Elles donnent naissance à] *deux conceptions du monde, l'idéalisme et le marxisme.* Moi je suis marxiste et je fais partie du mouvement révolutionnaire.


2

VOIX 1
Le militantisme

PAOLA (en train d'écrire — plan fixe sur ses mains et la feuille de papier) 2
[Trois camarades ont été arrêtés par la police politique, et deux camarades d'El Fath expulsés. Organisons la riposte. A bas la répression bourgeoise ! Vive la juste lutte du peuple palestinien ! Avant-hier] à la sortie du meeting organisé par les camarades de [... les habitants de] Monte-Mario, la police a arrêté trois militants ML qui distribuaient des tracts soutenant la juste lutte du peuple palestinien contre Israël, laquais de l'impérialisme. [Hier la police a perquisitionné au domicile de

ces trois camarades]. Maintenant ces trois camarades sont accusés de conspirer contre la sûreté de l'Etat. Mais qui conspire et contre qui ? C'est l'Etat qui conspire contre le peuple italien [qui soutient les luttes de ses frères du tiers-monde].
« *Etre attaqué par l'ennemi est une bonne chose.* »
« Popularisons les luttes populaires contre l'impérialisme. »
« *Que l'étranger serve le national.* »
[La bourgeoisie le comprend : si elle réprime tout meeting de solidarité aux peuples en lutte, c'est que] quand les révolutionnaires analysent la guerre du peuple, la bourgeoisie prend peur. Elle se rend compte que d'analyser la guerre du peuple va servir à forger des armes contre elle, contre son appareil d'Etat, sa police, son armée.
3 (Plan fixe sur Paola téléphonant.)
[Mais non... Quand les révolutionnaires analysent la guerre du peuple, la bourgeoisie voit qui s'empare des armes, pour détruire son appareil d'Etat, sa police, son armée, pour mettre fin à sa dictature. Alors... « Etre attaqué »...] Je sais bien que ce n'est pas la première fois que le PC fait un meeting sur Lénine [sur l'ENI]. Mais de temps en temps, il faut aller foutre le bordel chez les révisos. [Par exemple : là, nous sommes en retard par rapport aux marxistes-léninistes français... Eux, ils le font... Pardon,] pour les Russes, le gaz, c'est très important, ça remplace le pétrole.
[Et alors, dis-moi avec qui ils signent l'accord ?] Justement, ils signent un accord avec ENI, une société d'Etat. [Et tu sais pourquoi ? Non, ce n'est pas ça. C'est pour entrer dans l'Europe.] Pour les révisos soviétiques, c'est une lutte économique parlementaire pour s'implanter en Europe. Et la lutte des classes, dans tout ça, elle peut aller se faire voir.
Chez Fiat, l'échec du spontanéisme.


3

[VOIX 1
Le militantisme.]



4

4 PAOLA (lisant différents journaux italiens dont *L'Unità*, et *Pékin-Information*).
« Accord dans la métallurgie. » « On espère un hiver calme. »
« *La politique commande à l'économie, la révolution commande à la production.* [*Entre marxisme et révisionnisme s'est toujours déroulée une âpre lutte quant aux rapports entre politique et économie.*] » « Une grande victoire pour les métallurgistes. »
« Un hiver doux. » « Une grande victoire. »
« Un hiver doux. » « Une grande victoire. »
« Entre marxisme et révisionnisme se déroule sans cesse une dure lutte en ce qui concerne les rapports de la politique et de l'économie. »

VOIX 1
5 L'Université.


5

[VOIX (censée être celle du professeur d'université faisant son cours)
... « est la conviction profonde de l'intelligibilité du réel. »

PAOLA
A bas l'idéalisme !



6

L'HOMME
A bas l'idéalisme !

VOIX (professeur).
« Mais ceci est une opinion insoutenable. Il est évident que notre intellect ne se contente jamais d'une simple description du phénomène, mais va toujours au-delà, et la connaissance à laquelle il aspire n'est pas purement externe et uniquement destinée à faciliter l'action, mais une conscience intérieure... »]

PAOLA
Toujours la même histoire.

VOIX (professeur).
[« ... Mais une conscience intérieure, qui lui permette de pénétrer] la véritable essence des choses. [Bref, nous pouvons dire...]

VOIX 1
La science.
6 (Paola donnant des leçons particulières de physique à un jeune ouvrier.)

[PAOLA
... pour les matériaux plus riches en applications pratiques.]

L'OUVRIER
[Tu parles d'applications pratiques, mais] quand je te demande des explications pratiques pour mon travail [et pour ma lutte], tu refuses de m'en donner.

[PAOLA
Tu veux des applications pratiques ? Fais ce problème. Tu l'as déjà fait : le numéro quatre. Lis.]

L'OUVRIER
« Un roi décide de choisir un premier ministre et pour cela met à l'épreuve trois candidats. [Suit l'énoncé du problème. NDT]. »
Tu vois, dans ton problème, on parle d'un roi qui choisit un premier ministre. Pourquoi on ne parle pas de militants qui choisissent un délégué syndical ?

PAOLA
[Tu as peut-être raison] Ecoute, c'est pas si simple, et puis j'ai rendez-vous, on en reparlera mardi.

VOIX 1
La société.
(Paola fait des achats dans un magasin de vêtements.) 7

PAOLA
Un chandail.

[VENDEUSE
Oui, il vous va bien ce chandail.]



PAOLA
Non, c'est plutôt d'une chemise dont j'ai besoin.

[VOIX 1
La société.]

VENDEUSE
C'est un modèle qui se vend[beaucoup].

[PAOLA
Oui, c'est celle qui me plaît le plus. Combien coûte-t-elle ?

VENDEUSE
Celle-ci coûte trente mille lires.]

PAOLA
30 000 lires pour une chemise de paysanne ?

VENDEUSE
[Oui mais] regardez quel travail.

[VOIX 1
La société. La société.]

7

(Dialogue de Paola avec la vendeuse)
PAOLA
Il vous intéresse ce livre ?

VENDEUSE
Oui [il est très intéressant. Je n'en suis qu'au milieu, mais il est très intéressant.]

PAOLA
Je connais les gens qui ont fait ce livre. Si ça vous intéresse, on peut les voir pour en parler.

[VENDEUSE
Oui, merci.



PAOLA
Bon, alors on pourrait se revoir... je ne sais pas, quand tu auras fini de travailler, pour parler un peu.

VENDEUSE
D'accord.]

VOIX (patron, petit chef...)
Mademoiselle, c'est défendu de parler avec les clients [et il reste une quantité de factures à faire.]

[VENDEUSE
Oui, monsieur Costa. Excusez-moi.

VOIX 1
La société.
La famille.
(Paola, chez elle. Plan fixe sur ses mains et une assiette de soupe.)

8 [VOIX (le père de Paola)
C'est pas un hôtel. Tu dois arriver à l'heure comme les autres.

PAOLA
J'étais à une réunion. Elle a duré plus que je ne pensais.]

VOIX (le père)
Tu ferais mieux d'étudier au lieu de parler avec tes petits copains.

PAOLA
[Ce ne sont pas des petits copains,] ce sont des camarades.

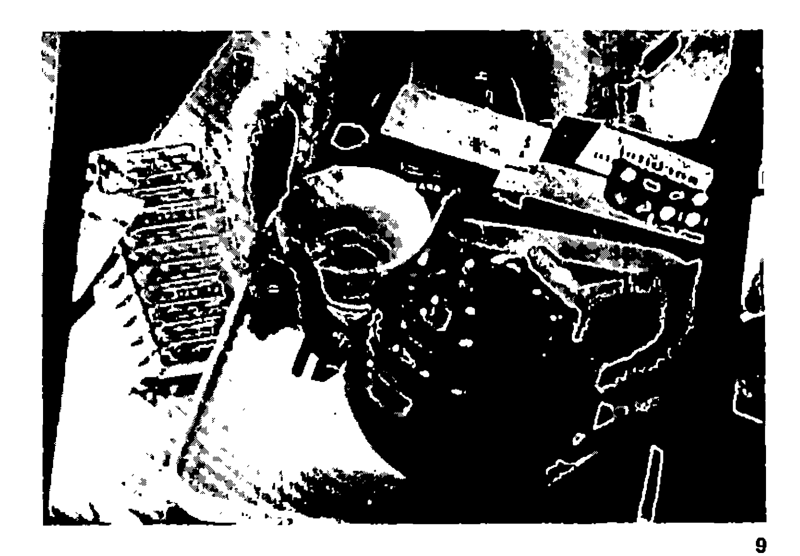
VOIX (le père)
[Si tu veux ; n'empêche qu'] en attendant ta révolution, t'es bien contente de dormir et de manger ici. [Vous criez « A bas le profit ! », mais] tu profites de moi et de ta mère.


8

[VOIX (la mère)
Arrêtez de vous disputer. La soupe refroidit.]

PAOLA
D'accord maman, je me tais.

VOIX 1
La santé.
9 (Paola et sa mère. Plan fixe sur un plateau de médicaments.)


9

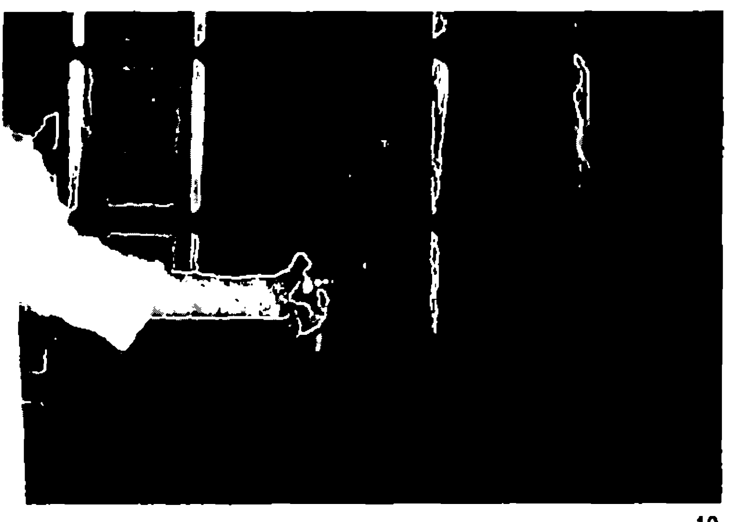
[PAOLA (off)
Tu ne te sens pas bien ?

LA MÈRE (off)
Pas trop, non.

PAOLA (off)
Tu as appelé un médecin, au moins ?

LA MÈRE (off)
Ah, ils disent toujours la même chose.

PAOLA (off)
Mais qu'est-ce que tu as ?]


10

LA MÈRE (off)
Quand tu discutes avec ton père, ça me rend malade, j'ai des angoisses.

[PAOLA (off)
Que veux-tu dire ?

LA MÈRE (off)
C'est difficile à expliquer l'angoisse. Je ne sais pas... C'est quelque chose qu'on a à l'intérieur.]

PAOLA (off)
Il y a des docteurs pour ça ; je peux demander aux

copains de la fac s'ils ont l'adresse d'un psychanalyste.

VOIX 1
Le logement.
(Paola dans la salle de bains, en train de se maquiller.)

[LE FRÈRE (off)
Ouvre ! Je suis pressé. Dépêche-toi !

PAOLA
Si tu te levais plus tôt, tu aurais tout ton temps.

LE FRÈRE (off)
Toujours tes mêmes conneries. Allez, grouille-toi ! Sors !

PAOLA
Non !

LE FRÈRE (off)
Allez, dépêche ! C'est l'heure !]

PAOLA
Fous-moi la paix. Si tu veux une salle de bains, tu n'as qu'à travailler pour t'acheter un appartement. [Si tu travaillais, on pourrait avoir un appartement plus grand.]

LE FRÈRE (off)
« *Un communiste [doit être franc et ouvert, dévoué et actif. Il] doit faire passer les intérêts de la révolution avant ses intérêts à lui.* » [« *A aucun moment, en aucun lieu, un communiste ne devra placer au premier plan ses intérêts personnels.* » T'as compris ? Ça, c'est un communiste ! Toi, non !]

PAOLA
Ne parle pas de ce que tu ne connais pas, ducon !

VOIX 1
Le caractère.
(Paola cherchant un journal dans le tas de journaux au pied de son lit.)

[PAOLA
Qui a touché à mes affaires ? Je t'ai déjà dit cent fois de les laisser comme je les range. Quand tu y touches, je ne trouve plus rien. Je t'ai dit cent fois de ne pas toucher mes affaires.]

[VOIX 1
Le sexe.]
10 (Plan fixe sur une porte vitrée entrebaillée. Les voix sont off.)

[PAOLA
A quoi tu penses ?

L'HOMME
[Tu te rends compte...] On est le 15 et on n'a déjà plus une lire.

PAOLA
[Tu as raison.] Je te promets que le mois prochain on fera des efforts. [D'ailleurs, on n'est pas si mal ici.]

L'HOMME
[Moi, si,] ça m'énerve de vivre chez les autres.

[PAOLA
Bon, si c'est comme ça... Mais ne te fâche pas.

L'HOMME
Ne te fâche pas.]

PAOLA
Ecoute, on en parlera demain, ce soir je suis fatiguée. [J'ai besoin de tendresse. Embrasse-moi.]

VOIX 1
L'identité

(Paola en train de vendre le journal « Lotta continua » dans la rue.) 11

PAOLA
« [Contre les patrons ! Lutte continue !] La violence ouvrière, de l'usine à la rue ! »

[VOIX 1
L'identité.]

[PAOLA
... de l'usine à la rue. Lutte cont...]

VOIX (police)
[Qu'est-ce que vous faites ?] Vos papiers. Vos papiers. [Vos papiers.]

[PAOLA
Paola Taviani, Via Verdi numéro 4.]

VOIX 1
L'identité. [L'identité.] (Plan sur Paola attendant son tour pour passer un examen à l'Université.) 12

VOIX (appariteur, professeur...)
M,7,2,4,6,4. M-72 464.

PAOLA
C'est moi.

VOIX
Paola Taviani, c'est vous ?

[PAOLA
C'est moi.]

VOIX
Alors, c'est à vous.

[VOIX 1
L'identité.]



11



12



13

13 (Paola en train d'acheter un billet de train.)

PAOLA
Un billet tarif étudiant, [s'il vous plaît.]

VOIX (employé)
Vous avez des papiers, une carte ?

[PAOLA
Oui.

VOIX 1
Paola Taviani, Via Verdi numéro 4.]

VOIX 2
Alors, qu'est-ce qui s'est passé ?
(Plan fixe de Paola face à la caméra.)

PAOLA
[Oui, qui est-ce ? C'est moi. Mais en même temps,] eh bien, c'est pas moi qu'on a vu vraiment, mais seulement des morceaux de moi. C'était pas la réalité mais un reflet.

VOIX 2
Reflet
(Plans de reflet de Paola dans un miroir)

[VOIX 1
Le militantisme.]

VOIX 2
Réalité. Reflet.

[VOIX 1
La science.]

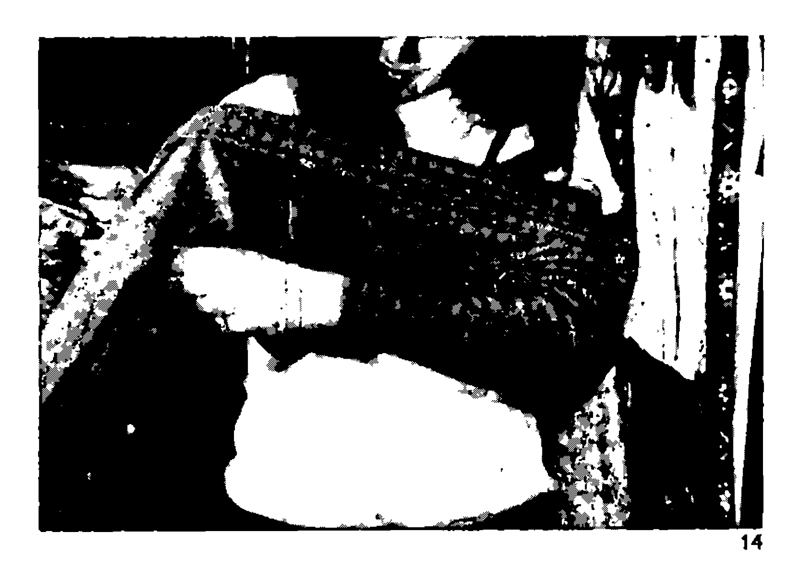
VOIX 2
Réalité. Qu'est-ce qui se passe ? Ta vie est découpée en rubriques, la science, l'université, qui constituent un ensemble...

[VOIX 1
La société.]

VOIX 2
Et tu découvres que cet ensemble est imaginaire. [Donc tu te demandes la fonction de cet imaginaire.] Tu te demandes comment il fonctionne. Reflet. Réalité. [Réalité. Reflet.] Cet imaginaire, tes conditions réelles d'existence ; leurs rapports, qu'est-ce que ça veut dire ?

PAOLA (face à la caméra)
Qu'est-ce que j'ai dit au début ?
J'ai dit « il y a, il y a. »
Il y a le marxisme, et il y a l'idéalisme. Mais je n'ai pas dit que le marxisme lutte contre l'idéalisme. [Et c'est ça l'important, parce que quand on dit marxisme, on dit lutte.]
Qu'est-ce que j'ai dit encore ? [« Dans l'histoire de la connaissance humaine, ont toujours existé deux conceptions des lois de développement du monde :] une concep-

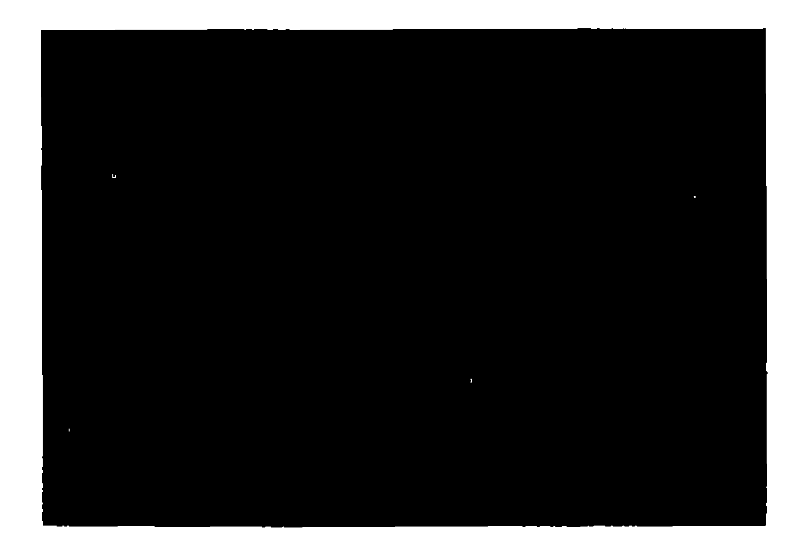
tion métaphysique et une conception dialectique, ce qui a donné naissance à deux conceptions du monde opposées entre elles. Opposées entre elles. Opposées entre elles, c'est ce que j'avais oublié. Donc je me disais marxiste, mais en fait je restais idéaliste [parce que je ne m'opposais pas à l'idéalisme et que je ne luttais pas contre lui.] Il y a deux conceptions du monde, d'accord. [Elles sont opposées ; d'accord.] Mais pour savoir comment elles s'opposent, il faut savoir comment elles fonctionnent.


14

VOIX 2
Oui. [Comment a fonctionné la première partie ?] La première partie a fonctionné avec des reflets de toi, [avec l'imaginaire, avec des morceaux de toi] séparés par des noirs. Noir. [Noir.]
14 (On revoit des fragments des plans des scènes précédentes.)

[LE FRÈRE
Eh, dehors !

PAOLA
Attends un moment.]



VOIX 2
Qui a produit ce noir ?

[PAOLA
... c'est l'énergie atomique.

L'OUVRIER
Et les revendications salariales, non ?

PAOLA
Pour découvrir des faits nouveaux...]

VOIX 2
Image noire.

[L'OUVRIER
... quand je parlais de grève. La grève est la révolution, et la révolution est un fait nouveau.

PAOLA
Chaque secteur ou champ de la mathématique a été...]


15

VOIX 2
A la place de quoi il est ce noir ?

[PAOLA
... ennemi est une bonne chose. Après le meeting organisé pour soutenir la lutte des camarades d'El Fath, trois camarades ont...]

15 VOIX 2
[Noir.] Quel rapport entre ton reflet et ce noir ?

[PAOLA
... deux conceptions du monde : l'idéalisme et le marxisme.]

VOIX 2
Tu découvres que la première partie était un ensemble organisé dont le centre était la rubrique : société.

[PAOLA
Combien ça coûte ?

VENDEUSE
Euh, ça coûte 30 000 lires.

PAOLA
30 000...]

VOIX 2
Et c'est à partir de là que s'est organisé le rapport des images de toi et des images noires. Ce rapport a un nom : idéologie.
Idéologie : rapport — nécessairement — imaginaire — de toi — à tes conditions — réelles d'existence.
16 Reflet. Reflet.


16

[VENDEUSE
Elle vous va très bien.]

VOIX 2
Reflet.

[PAOLA
Oui, celui-ci...]



VOIX 2
Reflet.

[PAOLA
C'est ceci que je préfère. Combien ça coûte ?]

VOIX 2
Image noire. [Image noire.] Réalité. Réalité.

[VENDEUSE
Ah, oui, ça vous va très bien.]

VOIX 2
Réalité. Réalité.

[VENDEUSE
Ça se vend beaucoup.]



17

VOIX 2
Idéologie : rapport nécessairement imaginaire de toi à tes conditions réelles d'existence. Rapport nécessairement imaginaire à tes conditions réelles...

[VENDEUSE
Ça vous va très bien.]

VOIX 2
... d'existence. [Rapport imaginaire...]

[PAOLA
Oui, c'est elle que je préfère.

VOIX 2
... à tes conditions réelles...

PAOLA
Ça coûte combien ?

VOIX 2
Rapport imaginaire...

VENDEUSE
Ça coûte 30 000 lires.]

VOIX 2
Idéologie. Fonction de l'idéologie : reproduction — quotidienne — ininterrompue — des rapports de production — dans la conscience. C'est-à-dire...

[PAOLA
Je peux essayer celle-là, la rouge ?]

VOIX 2
... régler, organiser, ton comportement pratique dans la société [capitaliste].

[PAOLA
Très jolie, la rouge.]

VOIX 2
Aujourd'hui, en Italie, fonction de l'idéologie bourgeoise: tous les jours, [tous les jours, tous les jours,] assurer — la reproduction — ininterrompue — des rapports des productions — dans la conscience. C'est-à-dire : organiser ton comportement pratique, dans la société capitaliste italienne.

PAOLA
(parlant face à la caméra)
L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées. [L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.]

VOIX 2
[D'accord. Mais] tu sais bien que le marxisme ne veut pas expliquer [les lois du] le monde [objectif, pour le plaisir de le comprendre], mais [essentiellement utiliser la connaissance de ces lois pour] le transformer activement.
Pratique. Théorie. Pratique. [Pratique. Théorie. Pratique.]

(Paola et la vendeuse, en bas d'une cage d'escalier)

[VENDEUSE
... de temps en temps.]

PAOLA
[Mais parlons-en un peu, au moins. Tiens,] voilà les
17 livres que tu m'as demandés.

VOIX 2
Pratique. Pratique.

[VENDEUSE
Merci.

PAOLA
On se revoit ?]

VOIX 2
Théorie.

PAOLA
[L'inexpérience pratique,] l'inexpérience du travail d'organisation se retrouve chez tous.

VENDEUSE
Pour toi, c'est facile, tu ne travailles pas. [Moi, si.]

VOIX 2
Pratique

[VENDEUSE
Il vaut mieux qu'on ne se revoie pas.

PAOLA
Mais parlons...]

VOIX 2
Pratique.
Tu donnes des leçons de maths à un jeune travailleur. Il te pose une question.
(Paola et son élève)

[L'OUVRIER
Chaque fois que je te demande de relier ces choses à mon travail, tu ne veux pas me répondre. Tu ne peux pas, ou tu ne veux pas ? Réponds-moi.]

VOIX 2
Tentative de théorie. Tu écoutes sa question, au lieu de lui dire « Tais-toi ».

[PAOLA
Non ... Je voudrais te donner une réponse, mais en y réfléchissant, c'est que je n'en suis pas capable.]

VOIX 2
Mais, retour à la pratique, tu ne sais toujours pas quoi lui dire.
Pratique.
Tu vis avec un garçon. [Vous avez des problèmes.] Vous vous posez des questions.
(Plan fixe sur une fenêtre. Paola vient fermer les volets)

[PAOLA
« ... et de moi-même en 1846, je trouvais que... »]

VOIX 2
Théorie. Vous cherchez des réponses dans Engels.

PAOLA
« La première division du travail, c'est entre l'homme et la femme lors de la procréation. [Et maintenant je peux ajouter : la première opposition de classe... »]

VOIX 2
Echec de la pratique.
Tu parles de la sexualité comme de quelque chose en soi. [Tu prends la partie pour le tout.] Tu n'as pas compris ni critiqué Freud, et par exemple, cherchant à mieux faire l'amour, tu le fais l'après-midi.
Pratique. Quand tu n'as rien à faire, tu continues à faire l'amour l'après-midi.

[PAOLA
Tu as raison.]

VOIX 2
Théorie.

PAOLA
[Au fond,] on a le temps de faire l'amour l'après-midi. On devrait se demander pourquoi.

[L'HOMME
Parce que... on a le temps. Parce qu'on en a envie.]

PAOLA
[Oui, mais justement, ce temps, c'est quoi ? Je veux dire, d'où vient-il ? Qu'est-ce qui nous le donne ? Comment l'utilisons-nous ? Si nous nous demandons pourquoi nous faisons l'amour cet après-midi,] on doit aussi se demander contre quoi.
En fait, c'est un privilège. Parce que celui qui travaille en usine ne peut pas, et s'il peut c'est parce qu'il travaille la nuit, et que donc le jour il peut encore moins bien. C'est un privilège de classe, et on devrait aussi lutter contre ça.

VOIX 2
[Retour à la] pratique. Critique de ta pratique [passée. Transformation.] Tu ne parles plus de la sexualité en soi. [Tu ne l'isoles plus. Tu commences à te transformer. L'existence sociale des hommes détermine leur pensée. Changer sa pensée,] changer son existence sociale. Tu décides de faire de ta pratique militante le centre de ta transformation. Pratique. Pratique. [Pratique.]
Tu décides d'aller en usine. Un pas en avant ou un saut dans le vide ?
Pratique.
(Paola travaillant dans un atelier de confection de vêtements. Elle essaie de faire passer à sa voisine un tract.)
Tu es en usine. [Pourquoi ? Pour militer de façon plus juste,] pour te lier à la classe ouvrière.
Théorie.
[Tu es en usine.] La théorie vient de la pratique, et tu crois qu'être en usine t'aidera à mieux comprendre la lutte de classes en Italie.
Qu'est-ce qui se passe ?
Parce que tu t'es intégrée à la production, tu crois que tu vas produire une ligne politique juste. Mais tu t'es intégrée comment ? Un peu par hasard.
Peut-être politiquement, mais à quel point ?
Résultat pratique. Impossibilité de la théorie.


18


19


20

Pratique. Alors que tu croyais te lier aux masses, tu t'éloignais d'elles.
Fonction de l'idéologie. Image noire.

PAOLA
L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées. [L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées. L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.]

VOIX 2
18 (Paola dans l'usine de vêtements, en train de couper une robe.)
Pratique. Là, le contremaître te dit : plus vite, plus vite. Paola, on te donne du travail, mais au moins respecte les cadences. [C'est la troisième fois que nous te contrôlons. Tu fais trois robes pendant que les autres en font cinq. Tu n'es pas seule, Paola. Pense aux primes des autres.]
Là, les camarades te demandent de penser à leurs primes, et pas seulement à toi.
19 Théorie. (Paola découpe dans du papier un mannequin
20 représentant la société.)
Produire.
Produire la connaissance.
Produire la connaissance de la situation concrète.
[Produire la connaissance de] ta situation concrète.
Pratique.
Tu es en usine. Et tu crois que ça va [suffire à te donner des idées justes,] te donner une ligne politique plus juste qu'avant.
Mais ce n'est pas si simple. [Les choses ne fonctionnent pas de façon aussi mécanique.]
Pense ta situation concrète.
Pense que, dans la lutte, à un moment donné, la théorie devient la tâche principale.
Ici, aujourd'hui, en Italie, faire l'analyse concrète de la situation concrète.
(Paola et l'homme, éclairés à contre-jour).

[L'HOMME
21 Mais alors, dis-moi, qui sommes-nous ?]

VOIX 2
Pratique.

PAOLA
Nous sommes un couple, c'est-à-dire l'unité de deux contraires. [Une unité en lutte.]

[L'HOMME
En lutte ? Contre quoi ?]

PAOLA
Un couple en lutte contre une idée bourgeoise du couple qui se développe spontanément en lui.

L'HOMME
Donc un couple qui lutte contre lui-même ?

PAOLA
[Oui,] la lutte d'un couple bourgeois pour devenir un couple révolutionnaire [politique]...



21



22



23

VOIX 2
[... même s'il tend continuellement à rester un couple bourgeois.] Une longue lutte entre deux lignes politiques, entre deux pratiques politiques. [Entre deux lignes politiques, entre deux pratiques politiques.]

[L'HOMME
Alors, penser au couple, c'est penser à la pratique, au travail, à la lutte, à l'histoire, à la politique ?]

PAOLA
[Oui, et] dans [l'histoire de] cette lutte, il y a des étapes, où, chaque fois, l'unité des contraires peut se briser. C'est l'antagonisme. Par exemple, je te quitte [ou notre lutte cesse, parce que notre pratique diverge.]

[L'HOMME
Tu disais qu'à un certain point il faut qu'un couple fasse un enfant, que nous fassions un enfant.]

PAOLA
[Oui, parce que je pensais à « histoire de notre lutte », et à « étapes ».] Franchir une étape, par exemple, c'est peut-être, pour nous, faire un enfant.

[L'HOMME
Je ne te comprends pas.]

PAOLA
22 [Mais si.] C'est là que la bourgeoisie nous attend. Parce que, tant que nous sommes tous les deux, elle nous tolère. Avec un enfant, elle nous tolère encore plus, parce que nous formons alors une famille, et de ce fait même, on réintègre le monde bourgeois.

[L'HOMME
Pourquoi ?]

VOIX 2
Pratique.

PAOLA
[Parce que toi, moi et un enfant, nous formons une famille, et] pour devenir un couple révolutionnaire, là, il faut franchir une étape [de notre lutte et de notre pratique.]

VOIX 2
Pratique transformée.

[L'HOMME
Laquelle ?]

PAOLA
Mener une lutte active contre l'idéologie bourgeoise de la famille. [Mener une lutte active contre l'idéologie bourgeoise de la famille.]

[L'HOMME
Et comment penses-tu que ça puisse se faire ?]

PAOLA
La lutte commence, par exemple, quand on fait l'enfant. Elle continue quand je suis enceinte, elle se transforme d'abord quand l'enfant arrive, et après quand il est né.

[L'HOMME
Et alors ?]

PAOLA
[Justement, je dis que] c'est un problème d'éducation politique. Pour toi, pour moi, pour l'enfant, pour nous trois. [Education politique de moi par toi, de toi par moi, de moi par l'enfant, de toi par l'enfant, de l'enfant par nous.]

[L'HOMME
Bon. Tu dis qu'il faut lutter contre l'idéologie bourgeoise de la famille. Mais si cette idéologie a une telle force, je vais dire une évidence, c'est parce que c'est une société de classe et que la bourgeoisie est au pouvoir.] (Divers plans sur des coupures de journaux montrant des familles...)

PAOLA
C'est vrai que nous sommes dans une société de classes, 23
et que la bourgeoisie est au pouvoir. Et c'est vrai que notre lutte a ses limites. Elle doit s'intégrer dans une lutte plus vaste.
[Je dis que] c'est par l'action révolutionnaire que cette lutte se développera. [Je dis que plus je réussis à militer de façon juste, plus je peux avancer dans la résolution de ce problème.]

VOIX 2
Pratique révolutionnaire.

PAOLA
Quand je dis « je t'aime », je dis « faire une analyse concrète pour transformer notre situation concrète. »

[VOIX 2
L'analyse concrète de la situation concrète pour transformer cette situation concrète.]

PAOLA
[PRATIQUE. Penser que,] à un moment donné, la théorie est une tâche pratique. [A quel moment ? A un moment déterminé par les luttes révolutionnaires.] Ce moment est donné par la connaissance des luttes révolutionnaires.
Théorie révolutionnaire.
Produire la connaissance des luttes révolutionnaires. Produire. Produire. [Produire.]
(Paola et son élève)

L'OUVRIER
[Tu utilises sans cesse les mots que j'utilise moi... Par exemple] tu parles de « masses » et de « critique ». [Ce sont des mots que je connais. Nous les avons utilisés] nous aussi, hier, dans un tract. [Quelle différence y a-t-il entre moi et toi quand nous l'utilisons ?] Est-ce que c'est la même chose [ou est-ce que c'est différent] ?

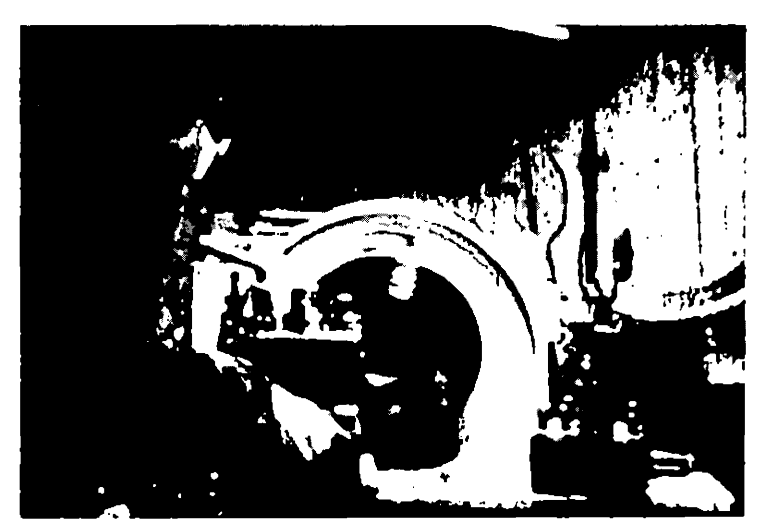
PAOLA
Pratique révolutionnaire.
Je lui dis « j'ai réfléchi et je vais t'expliquer. » [Retour à la pratique. Je dis : « Je peux t'expliquer. »] Expliquer [: comprendre les lois du monde objectif.] Expliquer le monde pour le comprendre ? Non, pour le transformer activement. [La théorie vient de la pratique et retourne à la pratique.]
Maintenant, pratique transformée.
Dans la première partie du film, j'ai dit « Laisse tomber, [tu mélanges tout,] on verra ça demain. » Dans la deuxième partie du film, j'ai vu que je faisais fausse route, et je n'avais rien à lui dire [en réalité]. Alors j'ai cru que d'aller en usine, comme lui, nous rapprocherait.
Mais [là, j'ai appris que] ce n'est pas si simple.
Si je peux lui répondre maintenant, c'est parce que je découvre ma propre situation. [Découvrir veut dire : faire une analyse concrète et la faire concrètement.] Découvrir que l'existence sociale des hommes détermine leurs pensées, ça veut dire : découvrir les contradictions de mon existence sociale.
[Découvrir avec Engels que le mouvement même est une contradiction. Découvrir la lutte de cette contradiction.] Idéologie. Lutte idéologique.
[Oser] découvrir qu'une unité est faite de contradictions. [Découvrir avec Marx que la vie est une contradiction présente dans les choses et dans les phénomènes eux-mêmes, qui se repose et se résoud sans cesse.] Découvrir avec Marx que lorsque les contradictions cessent, la vie s'arrête et c'est la mort. [Découvrir que la contradiction est universelle et en même temps spécifique.] En mathématiques : contradiction entre + et —.
[En mécanique : contradiction entre action et réaction.]
[En physique : contradiction entre] électricité positive et négative.
[En chimie : contradiction entre] union et dissociation des atomes.
24 [Dans la science sociale :] contradictions entre les pau-
25 vres et les riches, les opprimés et les oppresseurs, les intellectuels et les ouvriers, [le prolétariat et la bourgeoisie.
Contradictions entre les classes sociales.]
Toutes divergences dans les conceptions humaines doivent être considérées comme des reflets.
Des reflets des contradictions objectives.
Les contradictions objectives, se reflétant dans la pensée subjective, forment le mouvement contradictoire des concepts,
stimulent le développement des idées, et résolvent les problèmes qui se posent à la pensée humaine.
Troisième partie du film.
[Elle est introduite par une image de reflet.]
Une image de reflet comme les images de la première partie ? Non. Ayant critiqué au début de la deuxième partie cette notion de reflet, je me suis aperçue après que cette notion de reflet ne venait pas de l'idéologie bourgeoise, mais que c'était le mécanisme même de toute idéologie.
[Idéologie : rapport nécessairement imaginaire de moi-même à mes conditions d'existence. Donc,] le problème n'est pas celui du reflet en soi, mais de la lutte entre un reflet qui nie les contradictions objectives et un reflet qui les exprime, dans la lutte entre l'idéologie bourgeoise qui veut que le monde reste comme ça, et l'idéologie révolutionnaire qui veut le transformer. Troisième partie du film.

MIRAFIORI
SETTEMBRE
1969

24



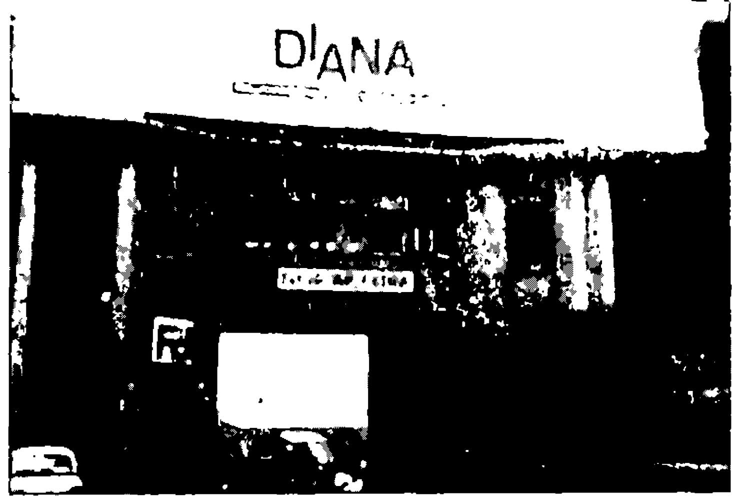
25



26

Avec les éléments de la deuxième partie, repenser au mécanisme de l'idéologie qui est à l'œuvre dans la première et la deuxième partie du film.
Troisième partie du film.
[Méthode théorique :] redire ce que j'ai dit jusqu'à maintenant, mais puisqu'il s'agit d'un film, le redire avec des images et des sons.
Troisième partie du film.
Recherche, travail, lutte, programme de lutte.
[« Il n'est pas de sauveur suprême, ni Dieu, ni César, ni tribun. »]
Troisième partie du film.
(Plans semblables à ceux de la première partie).
Recherche.
[Que s'est-il passé ?]
Quelque chose a changé.
Quelque chose a changé pour moi depuis la première partie du film.
[Quelque chose a changé pour moi depuis la première partie du film] à cause de la seconde partie.
[Bon.] Mesurer ce changement.
Repartir de ce que j'ai dit dans la deuxième partie.
[J'ai dit deux choses.]
J'ai dit : « L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées. » Et j'ai dit : « Les contradictions objectives forment le mouvement contradictoire des concepts. »
Repartir de là.
[Premier point] : *penser le rapport de ma pensée à mes conditions sociales d'existence, et à ce qui les définit, c'est-à-dire aujourd'hui en Italie, les rapports de production capitalistes.*
[Penser ce rapport] c'est dans le film situer mon discours maintenant entre deux plans de rapports de production.
26 Rapports de production.
Situer mon discours.
Rapports de production capitalistes.
[Situer mon discours].
[Rapports de production capitalistes.]
Situer mon discours entre deux plans de rapports de production capitalistes.
Pourquoi toujours cet espace noir dans cette chaîne d'images ?
De quoi vient mon discours [dans cet espace noir ?]
[De quoi vient mon discours dans cet espace noir ?]
Il vient de ce que je pense mon rapport au plan qui a précédé cet espace noir et au plan qui suivra cet espace noir.
Donc du fait que je pense mon rapport aux rapports de production capitalistes aujourd'hui en Italie.
Maintenant, en tenant compte de ça, repenser la première partie du film.
[« Il n'est pas de sauveur suprême, ni Dieu, ni César, ni tribun. »]
Là, dans la première partie du film, il y avait un noir.
Maintenant un atelier, c'est-à-dire une image de rapport de production.
27 Dans la première partie du film, après ce noir, il y avait, par exemple, un plan de moi achetant un chandail.
Et après de nouveau un noir.
28 Mais maintenant [au lieu d'un nouvel espace noir], c'est une usine que l'on voit. C'est-à-dire [à nouveau une image de] un rapport de production.
Dans la première partie, par exemple, au lieu [d'une image] de l'usine, il y avait un noir et une voix qui disait : « la famille ».
Maintenant on voit [l'image d'] une usine, c'est-à-dire


27



28


29

[une image de] un rapport de production, et puis, [une image de] moi en train de manger en famille.
[Quelle est la nature de ces plans de la première partie du film ?]
Quel sens prennent-ils, [quelle fonction] maintenant qu'ils sont situés entre deux plans de rapports de production ?
Pour [tenter de] répondre à cette question, *pour s'interroger sur le mécanisme de l'idéologie bourgeoise dans la première partie du film* [*et sur sa fonction*], on va prendre un autre exemple [de cette première partie] : l'Université.

[VOIX (professeur)
... qu'ont fait les relativistes? Ils se sont débarrassés...]

PAOLA
[Voici un plan dans lequel j'écoute un cours à l'Université.] Dans la première partie [du film, avant ce plan] il y avait un noir et une voix qui disait : « l'Université ». Cette voix, c'est celle qu'on entend maintenant faire un cours sur l'histoire des sciences.

[VOIX (professeur)
... étant posé une fois pour toute que les phénomènes physiques auront lieu.]

PAOLA
C'est la voix qui va m'appeler pour l'examen. C'est la voix du professeur ou de l'appariteur.
C'est la voix de l'appareil universitaire, la voix de l'Etat dans le secteur universitaire, [*donc la voix de l'appareil idéologique d'Etat universitaire*].

[VOIX (professeur)
... éternelle de l'intellect, humain, qui a constitué non seulement la science mais avant elle le monde du sens commun.]

PAOLA
L'idéologie s'exprime toujours à l'intérieur d'un appareil idéologique matériel, qui organise les pratiques matérielles selon un rituel pratique.
Là [dans ce plan] je suis à l'Université.
J'écoute un cours.
Je passe un examen.
Tout ça fonctionne uniquement parce que [je me reconnais comme sujet de cet appareil idéologique] j'admets que je fais partie de cet appareil idéologique.
Là [dans ce plan] comme sujet universitaire.
[Je suis étudiante]
Quand [la voix de l'appareil idéologique universitaire d'Etat] le prof m'appellera pour passer l'examen, *j'obéirai.*

[VOIX (prof, appariteur...)
M-72464

PAOLA
C'est moi.

VOIX (professeur)
Paola Taviani, c'est vous ?

PAOLA
Oui, c'est moi. Je viens ?

VOIX (professeur)
C'est à vous.]

PAOLA
On m'a interpellée. Je me suis reconnue. J'ai obéi. C'est comme ça que les choses ont fonctionné. Que moi, j'ai fonctionné.
[Mais en vue de quoi ?

VOIX 1
C'est à ce point que se pose le problème du progrès.]

PAOLA
Ecoutons cette voix.

[VOIX 1 (professeur)
... Science. Un examen approfondi des théories relativistes montre que leur nouveauté est à mettre en question. En effet, on ne peut pas douter de la continuité entre cette dégénérescence récente des théories scientifiques et les phases qui l'ont précédée...

L'HOMME
Assez !]

PAOLA
Cette voix [parle de la science. Elle] dit que la science est un langage. Elle parle d'idées justes et fausses, d'idées en soi, sans dire d'où elles viennent.
Cette voix ne parle pas des conditions réelles d'existence de la pratique scientifique.
En réalité cette voix affirme que les pensées des hommes ne sont pas déterminées par leur existence sociale.
C'est la voix de l'idéalisme. Elle truque, elle ment, elle met des noirs.
Cette voix [pendant que j'assistais au cours] je l'ai contestée.

[L'HOMME
Tout est dans tout et vice versa !

VOIX 1
Cette observation...

PAOLA
Tout est dans tout et vice versa alors !

VOIX 1
... sert parfaitement...]

PAOLA
Mais je l'ai contestée par rapport à quoi ?
[Par rapport à une pratique qui est extérieure au cours lui-même.]
Par rapport à ma pratique militante.
Dans la première partie du film, ma vie était un conflit : là, je m'opposais au professeur, agent de l'appareil idéologique universitaire d'Etat. Ici, à mon père, lui aussi agent de l'appareil idéologique familial d'Etat. Ici encore, à la police, [d'une certaine façon] l'agent le plus évident de l'appareil d'Etat.

[VOIX 1 (policier)

Qu'est-ce que vous faites ? Vos papiers. Vos papiers ! Vos papiers !!]

PAOLA
Donc, conflit entre plusieurs pratiques.
Conflit entre [le plan de] moi passant un examen, et donc obéissant à l'idéologie bourgeoise, et [le plan de] moi cherchant à lutter contre elle. Le résultat de ce conflit ?
Dans la première partie du film [le plan de] moi qui donne des cours à un jeune ouvrier.
Mais en vérité, qu'est-ce que je fais ?
Je répète à un camarade ce que m'a dit à l'Université notre ennemi commun.
On vit donc la victoire de l'idéologie bourgeoise, lui à sa place, moi à la mienne.
Lui ouvrier, moi intellectuelle.
Le tour est joué,
et dans ma pratique j'assure chaque jour
la reproduction ininterrompue, [quotidienne] des rapports de production
capitalistes.
Aujourd'hui en Italie
fonction de l'idéologie bourgeoise :
assurer la reproduction ininterrompue [quotidienne] des rapports de production dans la conscience,
c'est-à-dire organiser le comportement matériel de tous les agents des diverses fonctions de la production sociale capitalistes. [« Producteurs, sauvons-nous nous-mêmes, décrétons le salut commun !»]
Troisième partie du film.
Maintenant qu'on a vraiment compris ce qui s'est passé dans la première partie du film,
on prend dans la deuxième partie un exemple [dans lequel le conflit de pratique n'est pas résolu en faveur de l'idéologie bourgeoise mais contre elle], de début de victoire sur l'idéologie bourgeoise.
[Raisonnons sur cet exemple de la seconde partie comme nous avons raisonné sur l'exemple de la première partie. « Pour que le voleur rende gorge, pour sortir l'esprit du cachot... »
Pour tenir compte de ce que viens de dire,]
ici, au lieu d'un noir, mettre une image de rapport de production.
[Dans la seconde partie,] à la place de ce rapport de production, il y avait encore des espaces noirs.
Mais, malgré ces noirs [dans la seconde partie du film], mon discours
tant bien que mal a commencé à changer.
Par exemple, la sexualité.
La longue lutte d'un couple bourgeois pour devenir un couple révolutionnaire, [même s'il tend continuellement à rester un couple bourgeois].
[Une longue lutte entre deux lignes politiques, deux pratiques politiques.]
Effectivement, ce que je dis maintenant est assez différent de ce que je disais et faisais dans la première partie.
[Qu'est-ce que je disais là ?]
Je disais : « je suis fatiguée, embrasse-moi, on en parlera demain » [phrases à peu près identiques à celles que je disais au jeune ouvrier. Et maintenant, à la fin de la seconde partie du film, qu'est-ce que je dis ?]
Je parle de deux lignes politiques, de deux pratiques politiques.
Donc, dans la deuxième partie, j'ai un peu changé.
[Comment, en quel sens ?]
Troisième partie du film.
[La troisième partie du film consiste à] mesurer le changement, et, en le mesurant, changer encore.
[*Faire un pas en avant.*
Oui, la lutte d'un couple bourgeois pour devenir un couple révolutionnaire.]
Encore un [plan de] rapport de production.
Toujours la même chaîne d'images.
Moi entre deux images de rapports de production.
[Faire un pas en avant.]
Réfléchir là-dessus.
[Mon discours change.]
Mon image entre deux rapports de production montre bien que ce changement est relatif.
Expliquer ce relatif.
Repartir des rapports de production.
Rapports de production capitalistes.
Rapports qui déterminent la société en tant que société capitaliste.
[Rapports de production capitalistes.
Rapports qui déterminent l'existence de la société comme société capitaliste].
Idéologie bourgeoise :
ce qui organise le comportement des gens, mon comportement, dans cette société capitaliste.
L'idéologie fonctionne par régions.

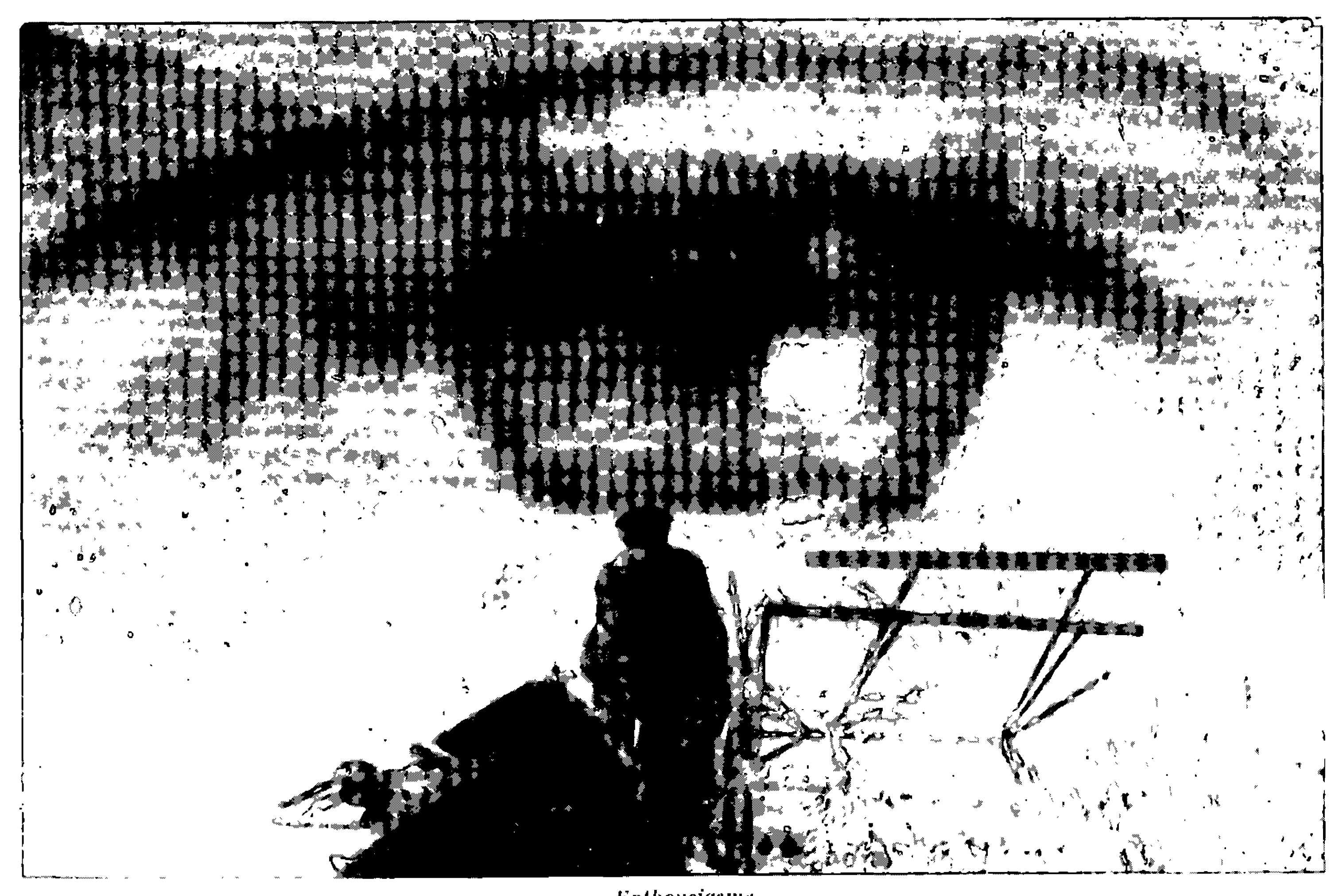
VOIX 1
L'Université. La famille.

PAOLA
Ces régions, plus ou moins autonomes, sont articulées entre elles.
Il y en a donc une qui est plus importante, une qui détermine la vie et l'histoire des autres régions.
Toutes les régions de l'idéologie bourgeoise assurent la permanence des rapports de production capitalistes, mais sous la direction,
la direction de cette région déterminante : juridico-politique.
Région déterminante.
[Région déterminante.
Région déterminante.]
Idéologie juridico-politique d'Etat.
Changement dans la région déterminante.
Action politique.
Action politique révolutionnaire.
Action politique révolutionnaire juste.
Destruction de l'appareil et de l'idéologie juridico-politique d'Etat.
En résumé, que peut-on dire de tout ça ?
Dans la première partie du film,
il y avait [conflit], contradiction entre l'idéologie bourgeoise et ma pratique militante.
L'idéologie bourgeoise était égale à +, et ma pratique militante à —.
En bref, [première partie] : *le plus l'emportait sur le moins.*
Dans la deuxième partie du film, il y a toujours [conflit], contradiction entre l'idéologie bourgeoise et ma pratique militante.
[Et encore conflit, contradiction entre + et —.
Mais quelque chose change]
Ce qui était —, ma pratique militante, est devenue +
[Je me suis un peu transformée.
Ma pratique militante s'est plus ou moins bien développée]

Ma pratique militante attaque la région déterminante de l'idéologie bourgeoise
[juridico-politique.
En se développant, elle la met en question]
et, par cette attaque,
elle secoue toutes les bases de l'édifice idéologique dont je suis faite.
Elle attaque avec des répercussions inégales selon les régions.

[OUVRIER
Tu ne le sais pas, ou tu ne veux pas me l'expliquer. Enfin, donne-moi une explication.]

PAOLA
Ici, il y avait encore un discours bourgeois quand je dis que je ne suis pas capable de lui répondre.
Mais là, il y a un discours plus juste, un discours qui lutte, qui se transforme, [qui travaille].
[Je sais. Mais alors, je dis que cette lutte a ses limites], je parle de nous intégrer dans une lutte plus vaste.
[Je dis que ce qui permet cette lutte est l'action politique révolutionnaire. Je dis que plus j'arrive à militer de façon juste, plus je peux avancer dans la résolution de ce problème. Je dis que je t'aime...]
En conclusion, de quoi dépend un changement dans mes idées ?
Il dépend d'un changement dans la région déterminante de l'idéologie bourgeoise,
donc de ma pratique militante révolutionnaire.
Changer ma vie,
me transformer,
veut dire :
aggraver les contradictions entre ma pratique militante et cette région déterminante de l'idéologie bourgeoise.
[Changer ma vie, me transformer : aggraver les contradictions,]
faire entrer dans ma vie la [lutte entre l'ancien et le nouveau],
faire entrer dans ma vie la lutte de classes,
la lutte de classes,
[la lutte de classes *dans ma vie*]
Programme :
penser la subjectivité en termes de classes.
Programme :
Militer.
29 Quatrième partie du film. Aujourd'hui en Italie,
action militante de moi, actrice, sur les écrans de la télévision italienne.
« *Nessuno ci potrà salvare, né Dio né Cesar né PC. Produttori, salviamoci da soli, e la salvezza commune sarà. Per riavere quello che ci anno tolto, per liberare la libertà forgiamoci le nostri armi, lottiamo sempre, osiamo già.* » (« Il n'est pas de sauveur suprême, etc. »)
[Aujourd'hui je parle à la RAI]
Contre qui parler ?
Pour qui parler ?
Et d'abord,
qui m'a précédée sur cet écran ?
et qui va venir après ?
En un mot :
à qui appartient la télévision italienne ?
La télévision italienne appartient à l'Etat.
Cet Etat, aujourd'hui, c'est Avola, Battipaglia, Pise.
[L'Etat aujourd'hui, c'est] la démocratie-chrétienne,
demain, les sociaux-démocrates,
et après-demain...
Hier et aujourd'hui, l'Etat, c'est Agnelli, Costa, Pirelli.
Donc tous les jours, un délégué d'Etat vient parler au peuple italien.
Parler au peuple italien,
parler contre les ouvriers, les paysans et leurs alliés, qui s'organisent dans la lutte pour répondre à la violence quotidienne qui leur est imposée.
Détruire et changer ça,
c'est faire la révolution,
c'est-à-dire penser autrement pour faire la révolution.
Pour moi, faire un petit pas en avant [pour pouvoir en faire deux ou trois demain], c'est par exemple, aujourd'hui, parler à la télévision italienne, 4 ou 5 minutes de manière différente.
On m'a dit que j'avais le droit, entre une dramatique et un documentaire, de raconter mon histoire,
et que j'avais ce droit parce qu'on était en démocratie, [humanistes, libéraux, objectifs...]
Mon histoire,
comme tout ce qui se raconte ici chaque jour :
l'histoire d'un patron, l'histoire de la Fiat, l'histoire d'une ouvrière de la Fiat.
Bon, j'ai raconté mon histoire.
Ou plutôt, on l'a racontée pour moi.
Et c'était la première partie du film.
Le récit bourgeois d'une bourgeoise que les événements transforment.
Une bourgeoise aux prises avec son militantisme [une bourgeoise intellectuelle, progressiste, alliée de la classe ouvrière], une bourgeoise en contradiction avec elle-même, une bourgeoise qui ne sait pas d'où viennent les idées justes et fausses, qui ne sait pas résoudre les contradictions, qui ne sait pas quoi faire.
Et là j'ai dû m'arrêter.
C'est-à-dire commencer la deuxième partie du film [et poser le problème des idées justes et fausses, le rapport antagoniste des idées justes et fausses]
J'ai vu qu'il fallait cesser de me raconter, et qu'il fallait commencer à analyser.
Qu'il fallait savoir pourquoi je venais de me raconter comme ça [dans la première partie du film.]
Et alors, ce qui est apparu dans mon discours, c'est la réalité de mes idées.
La réalité qui produit mes idées,
donc, pour moi, la réalité italienne.
Mais que faire de ça ?
Quelque chose qui me transforme ou rien ?
J'ai dit : l'existence sociale des hommes détermine leurs pensées [ça, c'est une idée juste. Mais les idées justes peuvent rester abstraites.] Pour que cette idée juste devienne une force matérielle, je sais qu'il faut faire un pas de plus en avant.
J'ai indiqué la direction dans la troisième partie du film.
Mais c'est un chemin difficile.
Et ce que j'ai dit,
c'est au mieux une indication de travail,
de lutte,
de travail,
de lutte,
de travail,
de lutte,
de travail,
de lutte...



Enthousiasme

Dziga Vertov :

L'amour pour « l'homme vivant »

Est-il possible de montrer l'« homme vivant », son comportement et ses émotions dans un film poétique documentaire sans mise en scène ?

Mes opposants m'ont bien souvent posé cette question. Je m'efforçais de répondre à l'aide d'exemples et de faits. Je me référais à des épisodes de *La vie à l'improviste.* J'énumérais nombre de passages exclusivement documentaires extraits de films plus récents.

Mais mes opposants souriaient avec un brin de dédain.

— Par bonheur, disaient-ils, la venue du cinéma sonore avec son appareillage complexe ne vous permettra plus de prendre du temps en fatigantes expérimentations. Ici vous êtes désarmé et l'« homme vivant » restera exclusivement dans le champ visuel du cinéma joué, du cinéma d'acteur.

Animé du désir de répondre par des faits, j'ai différé quelque peu ma réponse à cette question. Ou plutôt c'est la bétonneuse des *Trois chants sur Lénine* qui a répondu à ma place. Et sa réponse n'a pas manqué de vigueur :

« Je travaillais à la travée 34. On fournissait le béton avec trois grues. On avait déjà fait 95 seaux... On était en train de vider un seau et de couler du béton et voilà que je m'aperçois que le cadre de protection est tombé. Je suis allée le ramasser... A peine je m'étais retournée que la carcasse entraîne le cadre et moi avec... Je me rattrape à l'escalier mais mes mains glissent... Ça leur a fichu la trouille à tous.

« Il y avait une goudronneuse, une gamine, elle n'arrêtait pas de hurler. Quelqu'un me saute dessus et me tire. J'étais pleine de béton (*elle rit*), j'étais toute mouillée... j'avais la figure toute mouillée. J'ai bien failli me brûler les mains avec le goudron...

« On nous tire en haut moi et le seau... Je suis allée à la sécherie, je me suis séchée près du poêle. Qu'est-ce qu'il était petit ce poêle. Et je suis retournée au béton. Et j'ai chargé trois grues. Et j'ai tenu mon poste jusqu'à la relève, jusqu'à midi... (*une pause*). J'ai été décorée pour ça... (*elle sourit d'un air gêné, se détourne, sincèrement intimidée comme une gosse*). On m'a donné l'Ordre de Lénine pour exécution et dépassement du plan... (*elle se détourne toute honteuse*). »

Les opposants ne détachent pas les yeux de l'écran, mais dès que la lumière s'allume dans la salle, ils cachent leurs véritables sentiments. Déjà ils déclarent avec moins d'assurance : « Il n'y a pas à dire. C'est une expérience réussie. Mais c'est un concours exceptionnel de circonstances. Un sujet qui se prête au filmage... On ne réussira pas deux fois cette expérience... »

Je passe alors la parole au vieux kolkhozien des *Trois chants.*

« J'ai 63 ans... J'ai fait 916 pouds de blé... Quand on m'a apporté ma part, on a fait un meeting, il y a eu une grande fête... Quand tous les kolkhoziens travailleront comme moi, eux aussi ils vivront bien à l'aise... »

C'est alors qu'une kolkhozienne décorée de l'Ordre du Drapeau Rouge lui coupe la parole. Elle poursuit : « Les femmes dans le kolkhoze, c'est une grande force, et il est pas question de les boucler à la maison... Tenez, moi, je suis présidente du kolkhoze Lénine... Dans notre kolkhoze, il y a trois femmes à la direction ; et deux qui sont chefs de groupe... Pour ce qui est de diriger le travail, on est impitoyables et pourtant y a pas un homme avec nous. (*Pause*)... Je me rends bien compte de l'endroit où je suis venue, et de ce que nos chefs nous disent. Ce qu'ils disent, c'est de l'or. Il faut tout noter et tout se mettre dans la tête, et en rentrant à la maison il faut tout raconter... J'ai tellement envie de bien organiser les choses au kolkhoze... Les bolcheviks, ils ne permettent pas qu'on retourne en arrière.

« Les difficultés passées, on n'en parle plus, faut aller de l'avant... Et quand on a tout ça dans la tête, voilà qu'on se met à pleurer sans le vouloir... »

(Et, effectivement, des larmes jaillissent des yeux de la kolkhozienne, de vraies larmes, des larmes non jouées, tandis qu'un sourire éclaire son visage, et l'on dirait un arc-en-ciel. On est ému par cette sincérité absolue et évidente, le synchronisme total entre les pensées, les mots et l'image. Nous voyons en quelque sorte l'invisible, nous voyons les pensées sur l'écran.)

Mon opposant se tait quelques instants, puis il se lève, se met à marcher de long en large, s'arrête enfin et dit :

« Ouais-ais ! Il faudrait que Stanislavski voie et entende ça. Savoir quel effet cela lui ferait. Cela, c'est vraiment la vérité et pas la vraisemblance ! »

J'explique à mon opposant que Stanislavski a cherché par des moyens tout à fait autres à obtenir un comportement naturel de l'homme sur scène (et à l'écran aussi, apparemment). Quand l'acteur doit entrer dans le rôle d'un autre homme, c'est une chose. Quand quelqu'un doit se montrer à nous au naturel, c'est une autre chose. L'une et l'autre sont très difficiles. Mais dans l'un et l'autre cas, les difficultés ne sont pas du même ordre.

Nous avons ainsi conversé longtemps avec mon opposant. Je lui ai parlé de mes expériences pour filmer un « homme vivant », des projets et des scénarios qui à l'époque ne furent pas acceptés, des perspectives dans ce domaine si peu exploré. Et nous avons décidé d'écrire un livre sur ce sujet. Afin que ces expériences ne soient pas perdues pour notre ciné-postérité. Afin que cette initiative ne soit pas sans lendemain.

— Je suis un bien mauvais opposant, me dit mon interlocuteur en prenant congé à l'aube. Ainsi donc le *ciné-œil* n'a jamais été votre but final !



Trois chants sur Lénine.

Que pouvais-je lui répondre ? Il n'avait toujours pas démêlé l'imbroglio que mes adversaires avaient à l'époque intentionnellement créé en faisant passer le moyen pour la fin. Et pour la millième fois peut-être je formulai de nouveau patiemment la réponse à cette question.

— La vérité était le but. Le *ciné-œil* le moyen.

Le lendemain nous nous rencontrâmes à nouveau, mon opposant et moi.

— J'ai réfléchi à notre conversation, me dit-il. Si je me souviens bien, vous avez dit hier que la *vérité* était le but et le *ciné-œil* le moyen. N'est-ce pas de là que vient la *Kinopravda*, c'est-à-dire la vérité montrée par les moyens du cinéma ?

— Oui, en partie, répondis-je. Mais il ne s'agit pas seulement du journal *Kinopravda*. En parlant de la ciné-vérité comme de la vérité exprimée par tout l'éventail des possibilités cinématographiques, je pensais également à des films tels que *La sixième partie du monde, Trois chants sur Lénine, Berceuse* et à d'autres films de ce genre.

— Si je ne me trompe, c'est cependant par le journal *Kinopravda* que vous avez commencé votre activité cinématographique ?

— Non, j'ai commencé par la *Kinonédélia* en 1918. Pour le premier anniversaire de la Révolution d'Octobre, j'ai passé mon premier examen de production avec un long métrage. Quelques mois plus tard, je me suis lancé dans une série d'études expérimentales d'un caractère tout à fait novateur pour l'époque.

— Et ensuite ?

— Ensuite, j'ai parcouru le front avec l'opérateur Ermolov. J'en ai tiré deux courts métrages expérimentaux et des ciné-documents pour un prochain film, *Histoire de la guerre civile*.

— Et après, vous avez commencé à sortir la *Kinopravda ?*

— Non, j'ai franchi l'étape suivante en travaillant dans les trains de propagande du Comité exécutif central ; le camarade Lénine attachait une grande importance à l'utilisation du cinéma dans l'activité des trains et des bateaux de propagande. Et le 6 janvier 1920, me voilà parti avec le camarade Kalinine sur le front sud-est dans le train « Révolution d'Octobre ». J'emportais des films. Et notamment *L'anniversaire de la révolution.* Nous étudions un nouveau public. Nous présentions le film partout où le train faisait halte et nous organisions des « descentes » en ville, dans les salles de cinéma. En même temps nous filmions. Il en est sorti un film sur le train du père Kalinine. Cette période de mon activité s'est achevée sur un grand film, *Histoire de la guerre civile.*

— Et quand vous êtes-vous enfin mis à la *Kinopravda ?*

— Peu après. Au tout début de 1922.

— Comment s'explique l'intérêt particulier dont a joui la *Kinopravda ?* N'était-ce pas après tout un simple journal filmé ?

— Officiellement oui, mais en fait ce n'était pas seulement un journal filmé ordinaire. Si vous permettez, je m'arrêterai plus longuement sur la *Kinopravda...*

... Ce journal, voyez-vous, avait pour particularité d'être perpétuellement en mouvement, de changer perpétuellement d'un numéro à l'autre. Chaque nouvelle *Kinopravda* différait de la précédente. La méthode de narration obtenue par le montage changeait à chaque fois. De même que la manière d'aborder le tournage. Et aussi le caractère des intertitres et la façon de les employer. La *Kinopravda* s'efforçait de dire la vérité par des moyens d'expression cinématographiques. Dans ce laboratoire unique en son genre, l'alphabet du langage cinématographique commençait à se former lentement, obstinément. Certaines *Kinopravda,* qui avaient l'ambition de présenter à fond un sujet, prenaient déjà des proportions de long métrage. C'est à cette époque que les discussions surgirent, que partisans et adversaires se manifestèrent. Les débats se succédaient. Mais l'influence de la *Kinopravda* ne cessait de s'étendre. Surtout après qu'elle ait été projetée sur les écrans d'Europe et d'Amérique. A Berlin, rapportait la presse d'alors, on envisageait même de créer un ciné-laboratoire pour tirer les positifs de la *Kinopravda* en nombre voulu. Des adeptes de la *Kinopravda* apparaissaient dans différents pays. Parallèlement à l'essor de la *Kinopravda,* l'équipe elle aussi se développait. Svilova étudiait un nouvel alphabet. Kaufman était devenu un opérateur de premier ordre. Béliakov se passionnait pour le problème de l'expressivité des intertitres. L'opérateur Frantsisson donnait libre cours à son penchant pour les expériences hardies. Chaque jour, il fallait inventer quelque chose de nouveau.

Personne n'était là pour nous instruire. Nous avancions sur un chemin vierge. Inventant et expérimentant, nous écrivions en ciné-images tantôt des éditoriaux, tantôt des feuilletons, tantôt des ciné-reportages, tantôt des ciné-poésies. Nous nous efforcions de justifier par tous les moyens la confiance du camarade Lénine envers les ciné-actualités : « La production de films nouveaux, pénétrés des idées du communisme et reflétant la réalité soviétique, doit commencer par les actualités. »

— Ainsi, votre « laboratoire », comme vous l'appelez, s'occupait alors essentiellement de la *Kinopravda ?*

— Il ne faut pas oublier le *Ciné-calendrier* que nous publiions parallèlement, les actualités-éclairs, les éditions spéciales consacrées à diverses campagnes et cérémonies. Ce n'était pas non plus une mauvaise école. Nous portions de même beaucoup d'attention à l'essor du dessin animé. Le camarade Goldobine, directeur du Goskino, a écrit dans la presse que Vladimir Ilitch avait montré un vif intérêt pour notre première ciné-caricature, *Aujourd'hui,* qui fut aussi la première en date du cinéma soviétique.

— N'y a-t-il pas eu dans vos ciné-calendriers deux numéros consacrés à Lénine ?

— En effet, l'un d'eux s'appelait même *Ciné-calendrier léniniste.* Il a constitué le premier recueil complet de ciné-documents sur Lénine vivant. E. Svilova a joué là un rôle essentiel. Et elle a continué par la suite. Rappelez-vous la *Kinopravda léniniste, Lénine vit dans le cœur du paysan* et enfin *Trois chants sur Lénine.* C'est sur les épaules de Svilova qu'a reposé à chaque fois la charge essentielle d'explorer des quantités énormes de documents d'archives. Elle s'est particulièrement distinguée pour le dixième anniversaire de la mort de Lénine en prévision duquel elle s'est livrée à un examen minutieux de centaines de milliers de mètres de pellicule dans les archives et les réserves, ce qui lui a permis non seulement de découvrir les images indispensables aux *Trois chants sur Lénine,* mais aussi de récupérer des dizaines de négatifs originaux reproduisant sur pellicule Lénine vivant. Ils sont maintenant à l'Institut Lénine.

— Qu'avez-vous à dire sur *La vie à l'improviste, Soviet en marche, La sixième partie du monde ?*

— Ce sont tous des films très différents. Des œuvres d'un même auteur. Mais néanmoins des films différents par leur caractère ; différents par leur construction ; différents par la solution qu'on leur a appliquée. Mais ils tendent tous à la *vérité.* A la *ciné-vérité.*

— Bien. Et *L'homme à la caméra ?*

— Vous voulez dire que si la vérité est mon but et le *ciné-œil* le moyen, dans ce film c'est le moyen qui domine ?

— Et vous-même, qu'en pensez-vous ?

— Tout dépend du point de vue où on se place pour regarder ce film. Quand nous faisions *L'homme à la caméra,* nous considérions le projet de cette manière : dans notre jardin « mitchourinien », nous faisons pousser divers fruits, divers films ? pourquoi ne ferions-nous pas un film sur le ciné-langage, le premier film sans paroles, un film international qui n'aurait pas besoin d'être traduit en d'autres langues ? Pourquoi, d'autre part, ne tenterions-nous pas de dépeindre dans ce langage le comportement d'un homme vivant, les actes accomplis en diverses circonstances par un homme avec une caméra. Ainsi, nous semblait-il, nous faisions d'une pierre deux coups : nous élevions le ciné-alphabet au niveau d'un ciné-langage international et nous montrions un homme, un homme ordinaire, non par petites apparitions mais en le maintenant à l'écran pendant toute la durée du film.

Ce n'est ni Emil Jannings ni Charlie Chaplin que nous avons filmés mais Mikhaïl Kaufman, notre opérateur. Et je ne lui fais aucun grief de ne pas émouvoir comme Jannings ou déchaîner les rires comme Chaplin. Une expérience est une expérience. Il y a toutes sortes de fleurs. Et chaque fleur nouvellement cultivée, chaque fruit obtenu pour la première fois, est le résultat d'une suite d'expériences compliquées.

Nous avons cru de notre devoir de ne pas faire seulement des films de grande consommation, mais aussi, de temps en temps, des films qui produisent des films. Ces films laissent une trace, aussi bien pour nous que pour les autres. Ils sont l'indispensable gage des victoires à venir.

Et si les *Trois chants sur Lénine* ont valu aux auteurs-réalisateurs une victoire universellement reconnue, l'école de *L'homme à la caméra* (aussi bizarre que cela paraisse) n'a pas joué le dernier rôle. Qu'on n'aille pas trouver paradoxal que la bétonneuse des *Trois chants* et la parachutiste de *Berceuse* aient été le fruit des expériences réalisées avec ce film sans paroles. Quand des unités de l'Armée Rouge parcouraient Moscou avec des banderoles déployées qui portaient ces mots : « Nous allons voir *Trois chants sur Lénine* », personne ne s'est rappelé, aurait seulement osé se rappeler, une certaine expérience, faute de jeunesse du même auteur.

Si, dans *L'homme à la caméra,* ce n'est pas le but qui est mis en relief, mais le moyen, c'est de toute évidence parce que le film avait, entre autres, la tâche de présenter ces moyens au lieu de les dissimuler comme il était d'usage dans les autres films. Puisque l'un des buts du film était de faire connaître la grammaire des moyens cinématographiques, il aurait été étrange de dissimuler cette grammaire. Savoir s'il était utile en général de réaliser ce film, est une autre affaire. Aux autres de répondre à cette question.

— Et vous, qu'en pensez-vous ? Cette expérience était-elle indispensable ?

— Elle était absolument indispensable à l'époque. C'était en fait une tentative audacieuse, voire même téméraire. Pour bien saisir tous les moyens permettant de filmer un « homme vivant », qui agit sans être soumis à quelque scénario que ce soit...

— Permettez-moi de vous prendre au mot. Vous avez dit : « sans être soumis à quelque scénario que ce soit... » Ainsi ce qu'on dit de vous est vrai...

— Que dit-on ?

— On dit que par principe vous avez toujours été un adversaire du scénario. C'est bien ça ?

— Pas tout à fait. Ou, plus exactement, ce n'est pas du tout ça. J'étais partisan du scénario de fer, ou presque, pour le film joué. Mais en même temps, j'étais adversaire du « scénario » pour le film non joué, c'est-à-dire sans mise en scène. Je trouvais absurde de parler de « scénario » d'un film sans mise en scène. Et pas seulement sur le plan de la terminologie.

Je proposais un type supérieur de plan. Un plan d'action, pour l'organisation et la création, qui aurait assuré une interaction continue du plan et de la réalité et, au lieu d'être un dogme, aurait été seulement un guide pour l'action. Un plan d'organisation et de création qui aurait assuré l'unité de l'analyse et de la synthèse des ciné-observations réalisées. L'analyse (de l'inconnu au connu) et la synthèse (du connu à l'inconnu) n'étaient pas ici en contradiction mais se trouvaient au contraire indissolublement liées l'une à l'autre. Nous comprenions la synthèse comme une partie imprescriptible de l'analyse. Nous voulions parvenir à ce que la rédaction du scénario, le tournage et le montage soient réalisés simultanément avec les observations menées sans interruption. Nous nous en tenions à la recommandation d'Engels : « Pas d'analyse sans synthèse. »

— C'est ce qu'on a appelé « absence de plan » ?

— Non, pas tout le monde. Il y a, voyez-vous, deux sortes d'opposants. Les uns parlent d'une voix assurée de ce dont ils n'ont pas la moindre notion. Les autres (très exigeants envers eux-mêmes) parlent d'une voix mal assurée de ce dont ils sont, en fait, profondément convaincus. Les premiers criaient à l'absence de plan avec beaucoup d'assurance. Les seconds, modestes et timides, répliquaient qu'ils proposaient un plan nouveau, plus perfectionné et plus concret. Le fait que les ignares très sûrs d'eux étouffent parfois sous leurs cris l'humble vérité, ne change rien. Tôt ou tard tout le monde comprendra quelle est notre position sur le plan et l'absence de plan.

— Pour terminer notre entretien j'aimerais que vous m'apportiez confirmation d'une idée à laquelle je viens de penser. Est-ce que *Trois chants, Berceuse* et d'autres de vos films ne constituent pas le prolon-



Kinopravda.

gement de vos expériences pour pénétrer dans la pensée de l'« homme vivant » ? Rappelez-vous votre première expérience : vos pensées pendant que vous sautiez. Je lisais à ce propos dans votre article sur la *Kinopravda* paru dans la revue *Sovietskoévkino*...

— Vous abordez ici un problème plutôt compliqué qui exige un entretien spécial. En fait, tout ce que j'ai fait au cinéma a été directement ou indirectement lié à ma volonté obstinée de révéler l'image des pensées de l'« homme vivant ». Parfois cet homme était l'auteur-réalisateur du film qu'on ne voyait pas sur l'écran. Parfois cette image de l'« homme vivant » réunissait en elle les traits non pas d'un seul individu concret mais de plusieurs, voire même de multiples individus qu'on avait retenus pour la circonstance.

La mère qui berce son enfant dans *Berceuse* et qui sert en quelque sorte de fil conducteur au film, se métamorphose, à mesure que l'action se développe, tantôt en mère espagnole, tantôt en mère ukrainienne, tantôt en mère russe, tantôt en mère ouzbèque. Néanmoins c'est comme s'il n'y avait qu'une seule mère dans le film. L'image de la mère est répartie entre plusieurs personnes. L'image de la petite fille est formée elle aussi par les images de plusieurs enfants. Ce n'est pas une mère que nous avons devant nous, mais la Mère, pas une petite fille, mais la Petite Fille. Comme vous le voyez, c'est assez difficile à expliquer. On n'arrive à le comprendre que directement à l'écran. Ce n'est pas un homme, mais l'Homme.

Mais je le répète, la question que vous avez abordée doit faire l'objet d'un entretien à part.

Comme vous le voyez, pour accéder au grand but commun, chaque artiste emprunte un chemin propre. La Patrie socialiste permet à chaque artiste de développer sa personnalité, elle l'aide à oser, à découvrir des voies nouvelles, elle l'aide à servir le peuple de tout son esprit novateur, de toute sa force créatrice.

(*Article posthume publié en* 1958 *dans la revue* Iskoustvo Kino *n°* 6.) *Traduit du russe par Sylviane Mossé et Andrée Robel. A paraître aux Editions* 10/18.



Comment on écrit l'histoire

par Jacques Aumont

1. « *Cela peut paraître outrecuidant, mais je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de films français où l'on montre l'histoire comme dans* Les Camisards » : ainsi René Allio résume-t-il[1] très justement ce qui fait a priori l'intérêt de son dernier film : une volonté d'y montrer l'histoire comme mouvement et opposition de forces sociales, et non plus (ce qu'a presque toujours fait le cinéma hollywoodien et ses dérivés) comme suite d'actions d'éclat ou de mots « historiques » assignables à des « grands hommes » — de filmer l'histoire *contre* l'identification à des héros où elle se résume. Cette détermination négative, le texte de présentation de François Regnault que nous publions (cf. infra) le marque bien ; expliquant nettement, en particulier, ce qui sépare une telle conception du film historique, tant du péplum, ou du film de cape et d'épée, que d'un cinéma « épique » : d'un côté, l'absence d' « intrigue » (le film ou le roman de cape et d'épée n'étant fondé, lui, que sur la succession et l'entrecroisement des intrigues), de l'autre, son caractère non-exemplaire, non-didactique (l'universalité du discours est plutôt ici, on le verra, d'ordre métaphorique). Cependant, sans prétendre à « corriger » ce texte, et sans vouloir non plus contrebalancer le soutien inconditionnel qu'il apporte au film par une attaque en règle, (selon le vieux principe libéral « d'un sens, mais de l'autre »), j'aimerais revenir brièvement sur ses conclusions, telles que je viens de les rappeler, conclusions qui me semblent largement faire crédit aux déclarations d'intention d'Allio, plutôt qu'analyser le résultat qu'il obtient.

2. Dans les entretiens (nombreux) d'Allio sur *Les Camisards*, comme dans le film lui-même, on est d'emblée frappé par l'insistance avec laquelle est souligné le travail effectué sur un certain nombre d'éléments signifiants, notamment *les costumes*. A l'évidence, ceux-ci ont été pensés avec minutie ; leur matière, leur forme, leur couleur, rien n'a été laissé au hasard. D'un premier mouvement, on penserait presque que c'est là le côté « décorateur » du cinéma d'Allio, si justement celui-ci ne s'en défendait expressément, revendiquant au contraire comme « démarche critique » le travail portant sur ces « formes historiques », et mentionnant, dans chacun de ses entretiens, comme « un très gros travail », la conception et la réalisation de ces costumes. Travail dont les grandes lignes, apparentes, sont les suivantes :

— d'une part, le fait que « la façon de constituer les costumes a été différente selon l'appartenance des personnages ». Les costumes des nobles et des « officiers » (fonctionnaires), faits et pensés entiers, ont été réalisés d'après des maquettes ou repris tels quels de spectacles antérieurs ; ceux des camisards, au contraire, sont faits de pièces et de morceaux, à base de matériaux principalement modernes, traités avec plus de « liberté » ; entre les deux : les costumes

1. Dans un entretien accordé à *Image et Son*, n° 258.



“Les Camisards” de René Allio

des miliciens par exemple, composés pour partie de pièces d'époque, pour partie de pièces carrément contemporaines (des treillis militaires par exemple).

— d'autre part, le fait que tous ces costumes soient référés à des modèles « historiques » : essentiellement les peintres « réalistes » français (Le Nain, Callot, Abraham Bosse) pour les camisards, la tradition du costume de théâtre pour les nobles.

Travail portant donc à la fois sur deux fonctions du vêtement : 1°) sa fonction archéologique, car le modèle, même suivi d'assez loin et « interprété », n'en continue pas moins de jouer le rôle d'une garantie de réalisme ; 2°) sa fonction sémantique : et de ce point de vue, le clivage des costumes en deux types très différents, l'un, souple, composite, signifiant le *populaire* (le *spontané*) et repérant les révoltés, l'autre, empesé, tout d'une pièce, signifiant l'*artifice*, le carcan de conventions qui prend les nobles et officiers, et repérant le camp de la répression — ce clivage, tempéré par toutes une gamme d'intermédiaires (les paysans, les miliciens, les soldats, le baron campagnard) a donc d'abord pour rôle de donner à voir l'opposition sur laquelle joue le film, entre deux partis (deux classes, deux idéologies). Fonction sémantique qui informe à son tour la conception du travail de reconstitution archéologique, puisque l'authenticité ici, faute de chercher à s'approcher d'une « vérité » mythique, consiste non seulement à reproduire le mieux possible la représentation supposée la plus réaliste de cette vérité (sur ce qu'induit cette supposition, cf. infra), mais encore à accentuer ce clivage, c'est-à-dire, par exemple, à opposer des costumes « portés » à des costumes « de parade », et enfin à assurer l'authenticité « humaine » des personnages (dans le camp des camisards : « *Un costume porté, qui colle au personnage, à sa personnalité comme à sa peau, à ce point qu'il fait partie de son être : c'est le costume populaire* [2] »).

Bref, c'est là une conception a priori assez exemplaire du costume, puisqu'elle le met au service, théoriquement du moins, de ce que Brecht appelait le *gestus social* de l'œuvre (« *l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne* » [3]) ; et ce n'est pas sans raison dès lors qu'Allio valorise un travail qui concourt, comme « argument »

2. Déclaration de R. Allio, dans *L'Avant-Scène*, n° 122.

3. Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », 1955, in *Essais critiques* ; texte qui reste largement utilisable aujourd'hui, notamment dans sa définition des deux fonctions principales du costume de théâtre comme « argument » (fonction sémantique) et comme « humanité ». Double fonction qu'Allio a manifestement interrogée, en bon brechtien ; ce qui par contre, toujours dans ce registre des costumes, a été moins maîtrisé, c'est un réseau de connotations jouant de ce travail sur les matériaux et les formes : à mesure qu'on avance dans le film (et dans la marche des saisons), le progressif dépenaillage des costumes des camisards leur donne l'air de plus en plus hippie. A la fin (les scènes dans le brouillard avec les longues peaux de bique, p. ex.), on ne sait plus très bien si on n'est pas dans un film de Garrel. Connotations qui passeraient plus inaperçues si elles n'allaient tant « dans le sens » du film : cf. infra, note 5.

parmi d'autres, à la cohérence de son projet d'ensemble.

D'autres éléments ont été, eux aussi, travaillés comme « arguments ». J'énumère rapidement :

— le répertoire des gestes par exemple, où l'on peut aussi repérer cette double fonction : 1° d'authentification discrète puisqu'ils sont puisés, du moins ceux d'entre eux qui sont fortement codés, soit dans le cérémonial exact du temps (le coup de chapeau lors du passage des plats), soit dans la tradition théâtrale (c'est-à-dire grosso modo la tradition classique revue par le XIXe ; cf. l'abbé de Chalonges et les subdélégués) ; 2° de distinction entre deux groupes idéologiquement opposés : code gestuel figé des « sujets du roi », civils ou militaires / « liberté » d'allures des insurgés, jusque dans leur conception de la discipline (cf. la scène de reproche de Gédéon Laporte à La Fleur pour n'avoir pas posté de sentinelle) ;

— le langage : langage « noble » (en fait : celui du théâtre et de la littérature classique revu et corrigé par le code de la politesse bourgeoise : cf. le speech de Borély, le nouveau subdélégué, au capitaine Poul) / langage « populaire » : aux métaphores et imprécations bibliques près, c'est le langage courant du XXe siècle ; [4]

— toutes sortes d'autres éléments plus épisodiques ; la façon de mener les batailles par exemple : ordre, conventions, conception figée de l' « honneur » / pragmatisme, liberté imaginative, efficacité avant tout. Etc.

3. Donc, à travers tous ces signes extérieurs du film « historique » transparaît l'intention de réaliser ce « programme minimum » : que ces signes fonctionnent tous dans le même sens, qu'ils disent tous la même chose : à savoir, ici, avant tout, l'antagonisme entre deux camps, cimentés par deux idéologies, l'une répressive, l'autre libertaire.

S'il faut souligner cet antagonisme avec autant d'insistance, si tous ces signes s'y emploient, c'est évidemment qu'il est le sujet du film, qui informe aussi son mode de fonctionnement narratif : deux « communautés idéologiques » luttent sur l'écran, c'est-à-dire non seulement, que dans la fiction, elles ne se rencontrent que pour s'affronter, mais encore qu'elles luttent pour la possession de l'image, qui ne peut leur être qu'alternativement consacrée (leur rencontre sur l'écran ayant pour fonction d'y produire un conflit, donc de le vider).

Ce n'est évidemment pas par hasard que j'emploie ici l'expression par laquelle Jean-Pierre Oudart désigne (dans « Un discours en défaut », CdC n° 232) la constante thématique majeure du cinéma hollywoodien : celle de l'affirmation de la *communauté idéologique* des figurants. Référé au modèle hollywoodien classique, au western par exemple — mise en œuvre type du schéma du duel, de l'affrontement, etc. — le film d'Allio montre encore plus nettement la nature de son clivage, que ne viendra résorber aucune réconciliation finale : aucune communication ne s'établira jamais, dans le film, entre les masques de convention, les intérieurs d'une pesante richesse, le discours répressif, du camp des nobles, et les ébats rousseauistes dans la nature, l'intime et *affectueuse* solidarité, le discours libertaire, du camp des révoltés.

Antagonisme enfin qui insiste tellement dans tout le film qu'il entre en contradiction avec la contrainte de l' « authenticité », dont on vient de voir comment elle jouait sur de nombreux détails. J'y reviendrai un peu plus loin, mais on peut noter tout de suite les libertés avec l'Histoire qu'implique la description de la société camisarde comme règne de la liberté [5] : caractérisation forcée dans le sens d'une opposition radicale à la société dominante.

4. Essayons d'aller un peu plus loin que la description encore trop formaliste qui précède : ce clivage qui détermine la fiction et la narration du film ne tombe pas du ciel : il reflète nécessairement : 1°) une analyse de la situation historique représentée ; 2°) un point de vue sur l'Histoire et sa représentation.

Sur l'analyse historique qui le sous-tend, c'est d'abord au film lui-même qu'il faut demander des comptes : on peut, un peu arbitrairement, y relever trois ordres d'indices, selon qu'ils ont trait aux déterminations économiques, politiques, idéologiques :

1°) du mode de production féodal, ce qui se manifeste dans le film, c'est son système fiscal — ou du moins les caractéristiques principales de ce sys-

4. Ici, donc, aucun effet d'authenticité possible, ni dans le temps ni dans l'espace : aucun jeu par exemple sur un accent régional pourtant accusé (pour des raisons compréhensibles). L'opposition entre les deux types de langue reste assez abstraite, son référent assez arbitraire (la convention). Un seul effet de rupture franche : le monologue de Jacques Combassous, pastiche de la langue du « Journal » de Bonbonnoux : ceci à rapprocher évidemment du statut particulier de ce personnage.

5. Cf. tout particulièrement toutes les allusions à leur (relative) « liberté » sexuelle (je ne parle pas des calomnies répandues par les nobles, que le film évidemment ne prend pas à son compte). Là encore, le jeu des connotations amenées par cette « liberté » théorique et pratique — et largement accentuées encore par le jeu très « rive gauche » de la plupart des acteurs (à l'exception de Rufus notamment) — n'a pas été maîtrisé. En lire les conséquences, par exemple, dans le compte rendu du film tel que l'a « vu » la *Nouvelle Critique* : conséquences assez comiques, puisque le rédacteur de la N.C. fait du film une exégèse que ne désavouerait pas un militant de V.L.R. !

tème (dont il n'était évidemment pas question de décrire l'inextricable complexité) : l'accumulation d'impôts royaux, d'impôts de l'église et d'impôts seigneuriaux frappant tous la même classe : la paysannerie. Dans le film, par exemple : le curé Taillade gardant, avec quatre soldats, la récolte (que les insurgés lui subtiliseront) ; le collecteur d'impôts (qu'ils pendent) ; et surtout, les nombreuses allusions, dans la conversation des nobles et officiers, à leur situation de propriétaires terriens.

2°) c'est donc une haine de classe qui alimente la révolte des camisards : la troupe que décrit le film est, pour l'essentiel, composée de paysans pauvres (et de quelques petits artisans : Laporte, Combassous) ; elle lutte globalement, non pas tant contre des catholiques que contre les classes oppresseuses et leur appareil répressif. C'est en ce sens qu'on peut caractériser leur guerre comme une « résistance populaire » : le film insiste sur le fait que ce n'est pas aux paysans catholiques (ni même aux convertis par lâcheté : Elie Combassous) que s'en prennent les camisards, mais aux curés « persécuteurs outrés » et aux agents directs de la répression.

3°) enfin, unifiant ces deux déterminations, et logiquement prépondérante, l'idéologie religieuse : idéologie protestante (calviniste) s'opposant, comme « plus progressiste », à une idéologie catholique qui non seulement est absolument dominante dans l'appareil idéologique d'Etat dominant (religieux), mais encore a directement partie liée avec l'appareil répressif d'Etat. L'idéologie protestante, qui ne s'exerce, et pour cause, que de façon négative dans l'A.I.E. religieux (sous forme de « résistance passive » : cf. la première scène du film), détermine de façon « spontanée », non institutionnelle, la structure et le comportement du groupe : on sait que si elle peut apparaître comme progressiste par rapport à la religion catholique, c'est pour son caractère *démocratique* (se concrétisant par exemple, avant la révocation de l'édit de Nantes, par l'élection des pasteurs et des consistoires). Et c'est en effet sa tendance à favoriser la liberté politique qui se marque dans les rapports à l'intérieur du groupe : rapports d'égalité et de fraternité, plutôt d'ailleurs au sens du socialisme utopique que de la révolution bourgeoise de 89.

En même temps, cette idéologie n'en est pas moins montrée dans sa fonction de méconnaissance : elle masque, aux yeux mêmes des sujets qui y sont impliqués, les déterminations purement politiques et économiques de leur lutte. C'est dans ce sens qu'on peut lire[6] les scènes d'hystérie prophétique de Mazel, ou son rapport à l'« interdit » de l'or (scène révélatrice : c'est parce qu'il a surpris Laporte en train d'empocher une tabatière en or que Mazel peut ensuite recevoir l'« inspiration » qu'il y a de l'interdit parmi eux). Autre exemple, typique, de ce recouvrement par l'idéologie : l'attitude des camisards envers le baron de Vergnas : malgré sa qualité de propriétaire terrien, malgré, surtout, son attitude de nouveau converti[7], il n'a pas cessé pour autant de faire partie de la communauté idéologique protestante, et ce n'est qu'en paroles qu'il est fustigé par les camisards.

A l'intérieur de chacun des deux camps définis par cette contradiction principale, le film pointe enfin certaines contradictions secondaires, en des ébauches d'« intrigues », aussitôt abandonnées qu'effleurées (cf. p. ex. les rapports des deux frères Combassous, ou le mariage du lieutenant avec la fille du baron) ; d'une analyse un tant soit peu marxiste de la guerre des camisards, rien ou presque n'a donc été oublié dans le film — ou du moins dans le scénario, dans cette « analyse de la réalité » que le film « a pour fonction de reproduire ».

Cette dernière formulation est de Jean Jourdheuil, le co-auteur du scénario, dans un texte qui serait tout entier à citer (paru dans L'Avant-scène n° 122), mais dont il faut au moins retenir l'intention revendiquée de « fonder le travail d'écriture plus sur des analyses de la réalité que sur des idées cinématographiques ».

Car c'est bien dans ces deux termes : « analyse de la réalité » / « fonction de reproduction du cinéma », et dans leur articulation (dans ce que cette articulation implique *et* dans ce qu'elle exclut) qu'on peut trouver les raisons des faiblesses du film.

5. Indépendamment de tout questionnement de la notion de « réalité » (voir un peu plus loin), et malgré tout le poids que lui donne sa visualisation, cette analyse reste en effet extrêmement abstraite — parce que statique. Ses éléments, disséminés au long du film comme les pièces d'un puzzle (à partir desquelles on peut d'ailleurs assez aisément la reconstituer, cf. supra), y sont donnés une fois pour toutes, dans des équations idéologico-politiques que rien (aucun événement de la fiction) ne transforme, sinon quantitativement : la seule chose qui évolue réellement dans *Les Camisards,* c'est le nombre des « attroupés » : le groupe, donné d'emblée comme constitué, commence par recruter massivement, puis sera presque totalement anéanti, sans avoir jamais changé de nature.

Je précise, pour prévenir des objections prévisibles : il n'est pas question de demander à un tel film qu'il récrive l'histoire, ou qu'il la déforme (cela, le

6. Cf. entretien d'Allio dans *Ecran 72*, n° 2.

7. L'attitude évidemment la plus lâche : si aucun noble ni bourgeois riche ne résista par les armes, on sait que plusieurs centaines de milliers, entre 1685 et 1700, avaient choisi de s'exiler plutôt que de se soumettre (cf. dans le film, la femme du baron de Vergnas).

cinéma hollywoodien s'en charge) ; il ne s'agit pas non plus de lui reprocher d'avoir choisi de montrer tel épisode plutôt que tel autre (d'autant que le sujet, à l'évidence, condense les plus importantes des luttes camisardes — cf. la présence, à titre symbolique, de Cavalier, le plus connu de tous les chefs camisards) ; mais, tant dans les relations intérieures au groupe que dans ses rapports avec le camp ennemi, les éléments de l'analyse théorique, indiqués petit à petit, ne sont pas mis en jeu, ne relancent pas une fiction où tout est déjà joué : simplement, ils s'accumulent, de sorte qu'à la fin le tableau en soit complet.

La seule *transformation* qui soit produite dans le film, c'est celle que marque l'itinéraire individuel de Jacques Combassous, petit-bourgeois idéaliste (différant, presque sur tous les points, des autres membres du groupe), itinéraire qui l'amènera, devant les têtes coupées, à la prise de conscience de sa situation, à une prise de parti, et justifiera rétrospectivement son rôle d'historien, puisque c'est lui qui, depuis son apparition a toujours déjà recueilli la leçon des événements, que restitue le commentaire en voix off [8].

6. Corrélativement à l'abstraction de cette analyse donnée a priori, conception, donc, du travail cinématographique comme la reflétant passivement : comme illustration des idées du scénario, tout le travail formel du film allant, on l'a vu dans le sens d'un remarquage insistant de la contradiction principale, et de l'indication de ses déterminations (l'indication des contradictions secondaires étant, elle, exclusivement assurée par le scénario). Conception qui explique (et qu'éclairent à leur tour) les deux lectures concurrentiellement (et parfois simultanément) opérées sur le film.

Une première lecture, qu'on pourrait qualifier de « métaphorique », tentée de voir dans *Les Camisards* un modèle général de tous les affrontements de classe, de toutes les guerrillas, de prendre au pied de la lettre, sans déplacement, la métaphore de l'oppresseur et de l'opprimé.

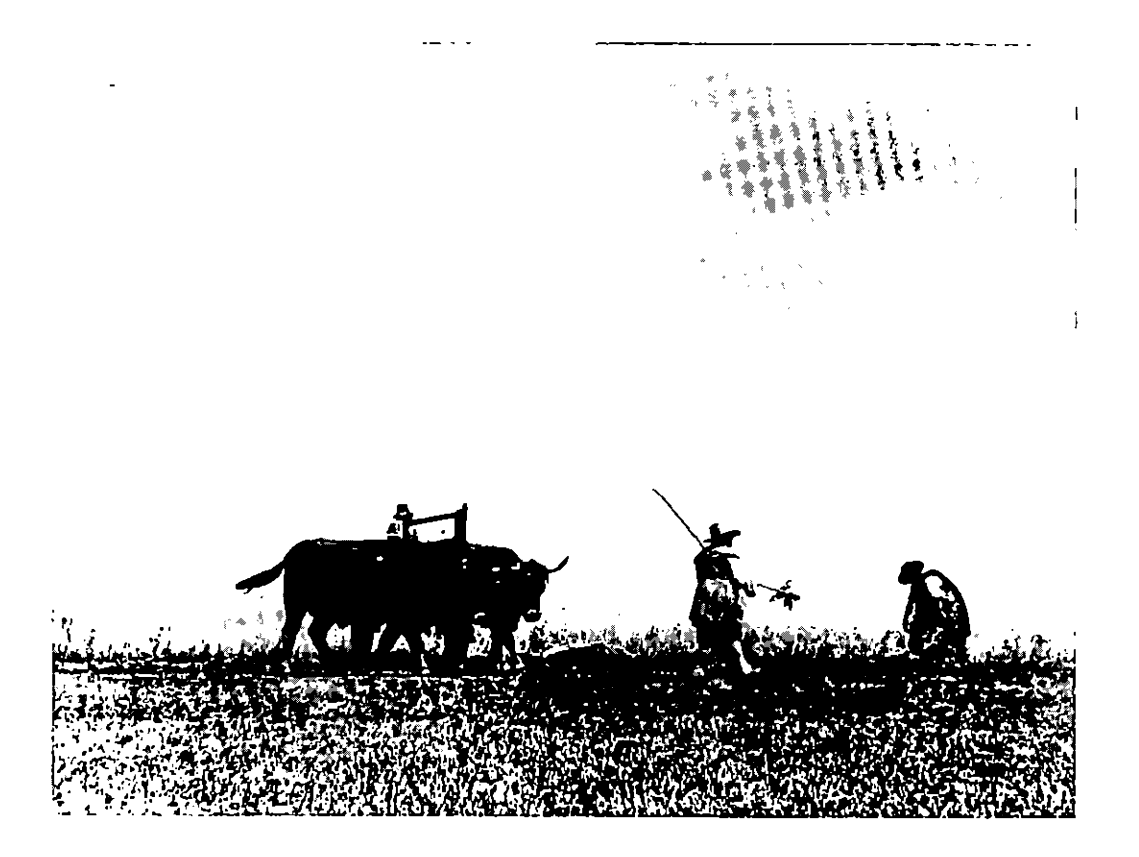
Ce n'est pas à dire, pourtant, que le film prête à cette lecture le support de personnages emblématiques, de *typages* à la Eisenstein : côté « répression », la condensation de traits typiques voulue (à juste titre) par le réalisateur n'aboutit qu'à dessiner des carricatures propices aux effets comiques faciles ; côté camisard au contraire, les personnages sont tiraillés entre le petit détail vrai (des gestes, des comportements) et une « psychologisation » d'ailleurs forcément schématique (puisque les intrigues ont été réduites à l'état d'ébauches). Intimisme attendri (avec en supplément les connotations « rive gauche » ou hippies déjà relevées) d'un côté, rigolade ubuesque (les gros sabots de la distanciation) de l'autre : nulle part on ne trouve à l'œuvre, dans la conception des personnages ni dans le jeu des comédiens, cette lutte dont parle Brecht, entre les deux aspects de la contradiction, le *joué* et le *vécu* : à la lutte, ici, se substitue l'alternance. A l'exception du personnage de Combassous, qui ne fait, finalement, que raconter sa prise de conscience, que dire comment peu à peu, « par accumulation », sa vision du monde se modifie, les personnages des *Camisards* ne *disent* rien.

Quant à la *fable*, l'avancée s'y fait aussi, par succession, par accumulation, sans qu'y joue dialectiquement, sur les actions à venir, le résultat des actions passées : indéfiniment et immuablement, deux discours clos s'affrontent, sortis une fois pour toutes, tout armés, de l'analyse a priori de l'auteur. Ce n'est pas une condensation réelle des luttes de classe en 1702 dans les Cévennes, une relation où les éléments influeraient réellement les uns sur les autres, où ils ne seraient pas figés, prédéterminés, dans leurs rôles théoriques de causes et d'effets. Ce n'est pas non plus l'exposition d'un jeu abstrait ou mythique opposant deux discours (ou deux systèmes) qui se travailleraient mutuellement (comme cela pouvait être le cas dans un film comme *Sous le signe du Scorpion*, p. ex.), obligeant à opérer à la lecture un déplacement incessant des métaphores interdisant une transitivité trop immédiate. C'est, entre les deux, une *fable* suffisamment abstraite pour autoriser, pour susciter même, des lectures comme celle-ci : « *Le public reste très libre de ses rapprochements. Mais il est clair qu'on peut penser au Vietnam, à l'Algérie, à l'Irlande, à toutes les luttes révolutionnaires où le plus faible n'a plus que les armes pour faire cesser une oppression économique, culturelle, avec ce que cela entraîne d'escalades, de tortures, de références idéologiques. La jeunesse, la liberté de mœurs, l'humour des camisarsd et la peur ridicule qu'ils inspirent à leurs poursuivants rappellent aussi mai 68.* » (R. Allio, dans *Le Monde*, 12-2-72) [9]. C'est-à-dire en dernière analyse, pour entraîner le spectateur à reconnaître une fois de plus, sur l'écran, et sans que sa compréhension critique en soit avancée d'un pouce, le discours même de l'idéologie dominante, qui a tout intérêt, lui, à mettre dans le même sac toutes les luttes de libération sans regarder de trop près à en spécifier les termes : ces luttes plus ou moins désespérées (car la bourgeoisie aime bien les guerrilleros tant qu'ils perdent) des

8. Voix off qui matérialise littéralement ce que Barthes appelle la fonction « prédictive » de l'historien : elle n'est pas essentielement différente, de ce point de vue, de la voix off telle que l'a utilisée le cinéma américain *(All about Eve, The big sleep...)*, c'est-à-dire de l'embrayeur de récit le plus classique.

9. En dehors des déclarations d'Allio lui-même, on n'en finirait pas d'énumérer les critiques qui vont dans ce sens de l'identification *camisards/maquisards*.





« plus faibles » (plus faibles ? militairement ? idéologiquement ? politiquement ?) avec leur cortège de calamités (les « grandes misères de la guerre » : escalades, tortures, et, pêle-mêle, pourquoi pas, « références idéologiques »). Où est, alors, le point de vue productif, le point de vue de classe, sur les événements du passé, dont se réclame J. Jourdheuil par exemple (*L'Avant-Scène*, texte cité) ?

Passons à l'autre versant : celui d'une lecture au pied de la lettre, pour laquelle au contraire n'existe sur l'écran que la reconstitution la plus scrupuleuse, la plus exacte, d'un épisode de l'Histoire. Lecture aisément garantie par l'appareil de références dont le film s'entoure (et dont nul ne pouvait ignorer l'importance, après l'impressionnante campagne publicitaire qui a accompagné la sortie du film), à tous les niveaux : si la fiction reproduit, chaque fois que possible, la lettre même des « journaux » de Mazel et de Bonbonnoux (cf. p. ex. la scène du bain, racontée par ce dernier), les formes narratives recourent, on l'a vu en détail, comme à la garantie la plus naturelle, la plus évidente, aux sources documentaires les plus contemporaines possibles de l'événement décrit.

L'ennui, c'est d'abord (et indépendamment de l'hétérogénéité, elle voulue et signifiante, des modes de représentation entre les deux camps), la disparate apparemment impensée de ces sources des « formes historiques » du film. Entre par exemple les vêtements, majoritairement empruntés à un amalgame de peintres du XVII[e], et les gestes, les comportements, le parler, des camisards, quelle cohérence, sinon celle de l' « effet d'époque » obtenu au prix d'un « flou artistique » total ? Bien sûr, ces sources, livresques, devaient être interprétées en fonction des matériaux disponibles, forcément modernes (que ce soit la langue ou le tissu des costumes) ; bien sûr aussi, cette interprétation ne peut travailler également des niveaux différents. Mais l'impression d'ensemble reste d'une hésitation entre l'impossible exactitude archéologique et l'habillage moderniste, au gré des nécessités de la narration, des référents « historiques ».

Et surtout, ce qui n'est pas interrogé, c'est tout ce qui, dans ces références, excède la simple valeur documentaire : faute de se demander avec précision quelle idéologie sous-tend, par exemple, la représentation du « peuple » par Le Nain ou par Callot, la juxtaposition de toutes ces images venues d'un peu partout contribue à ancrer le film dans l'atemporalité, l'anhistoricité, de l'idéologie vaguement libertaire et populiste que, pour tout potage, on retiendra en fin de compte comme celle des camisards.

7. Cette charge idéologique aurait-elle d'ailleurs été prise en considération, que le problème n'en serait pas fondamentalement changé. En effet, si le film suscite (et a suscité *dans le réel des critiques cinématographiques*) cette double lecture — tantôt l'une, tantôt l'autre, et le plus souvent les deux en même temps — c'est que *l'une et l'autre*, complices, ne sont que les deux faces de la même défaillance du film à penser *dans sa pratique* son rapport à la « réalité historique » : défaillance qui n'est en fin de compte qu'une variante de ce qu'on a pu appeler, à propos du rapport du cinéma à l'histoire, l' « illusion référentielle ».[10].

Cette illusion référentielle, c'est celle, on le sait, d'un discours sur l'histoire qui confond signifié et référent, croyant ainsi pouvoir directement exprimer le réel. En d'autres termes, celle d'un discours où « le référent entre en rapport direct avec le signifiant », et qui « croit faire l'économie du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié ».[11]

Bien sûr, elle ne joue pas à l'état brut dans *Les Camisards* : le film ne se contente pas de signifier le « réel historique » (effets de réel fragmentaires, discrets, produits par les formes utilisées), il produit aussi un signifié fort, mais abstrait : l'antagonisme. Tout se passe, en somme, comme si chacun des signifiants du film correspondait à deux signifiés : un signifié métaphorique forcément abstrait, un signifié

10. Cf. *La métaphore « commune »*, CdC n° 230.

11. Roland Barthes, *Le discours de l'histoire*, in *Information sur les sciences sociales*, VI, 4, Août 1967. Texte très important auquel je ne peux, sur ce point, que renvoyer : « ... *dans l'histoire « objective »*, *le « réel » n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du référent. Cette situation définit ce qu'on pourrait appeler* l'effet de réel. *L'élimination du signifié hors du discours « objectif », en laissant s'affronter apparemment le « réel » et son expression, ne manque pas de produire un nouveau sens, tant il est vrai une fois de plus que dans un système, toute carence d'élément est elle-même signifiante. Ce nouveau sens (...) c'est le réel lui-même, transformé subrepticement en signifié honteux : le discours historique ne suit pas le réel, il ne fait que le signifier, ne cessant de répéter* c'est arrivé, *sans que cette assertion puisse ère jamais autre chose que l'envers signifié de toute la narration historique.* »
(Dans un registre qui, dans ses *intentions*, n'est après tout pas si éloigné de celui du film d'Allio, on peut relever l'actualité de cette critique de Barthes. Je veux parler de la revue *Le Peuple français*, dont l'éditorial du dernier numéro [n° 6] reprend à son compte toutes les illusions de l'histoire « objective ». Partant du présupposé que « *ceux qui veulent* faire de la théorie *doivent partir de quelque chose : des faits réels, des luttes vécues du peuple* » [ce qui est évidemment une exigence *minimale*], la tâche que revendique le comité de rédaction de la revue se réduit — suivant une ligne politique implicite, mais authentiquement opportuniste —, au nom du « respect des faits », à publier des informations brutes, « humbles », sur les luttes populaires du passé : objectif dont je ne nie pas le caractère partiellement *positif*, mais qui, faute d'une conception de la théorie comme autre chose que l' « *illumination soudaine qui tombe dans les cerveaux bien nés* », ne peut qu'en rester indéfiniment au stade de la compilation. L'erreur n'est pas mince, car cet abandon du signifié au profit du référent, du « réel », fait ici bon ménage avec le suivisme et le populisme [« *le peuple, le peuple seul, est capable de nous enseigner ce qui vaut la peine d'être connu* »] qui caractérisent par ailleurs un journal comme *la Cause du peuple*.)

référentiel venant garantir le premier sans pour autant le rendre plus concret. Deux signifiés s'étayant l'un l'autre, l'un renvoyant à l'autre en un jeu tautologique infini — le film ainsi, condamné à ne produire indéfiniment que l'un ou l'autre, ou l'un et l'autre à la fois, sans jouer jamais l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

8. Filmer l'histoire, c'est filmer les luttes populaires, la lutte des classes. Mais c'est la filmer *pour* en produire une *connaissance,* sur un mode spécifique distinct de la simple connaissance sensible (c'est en ce sens qu'un film « historique » comme celui d'Allio peut être rapproché de films sur des luttes contemporaines comme *Coup pour coup* ou *Tout va bien*).

Reflet passif de contradictions analysées abstraitement, pris dans le tourniquet de la métaphore omnivalente et du référent pour le référent, *Les Camisards* substitue à cette connaissance un effet de reconnaissance dont il forge lui-même toutes les données : ce qui, pour le spectateur, authentifie la justesse référentielle, c'est la pertinence métaphorique, et vice-versa. Des camisards, de la spécificité de leur lutte, des forces réelles qui y étaient à l'œuvre, on ne saura rien de plus.

« *Les* conditions historiques *ne doivent évidemment pas être conçues* (*ni présentées*) *comme des forces obscures* (*le dessous des cartes*) ; *elles sont créées et maintenues par des hommes* (*et seront changées par eux*) *: ce sont les actions mêmes auxquelles nous assistons qui les constituent* »[12] *:* on aurait aimé que cette *représentation sans tricher du jeu des forces* ait été inscrite, réellement, dans le film, dans son fonctionnement — et pas seulement dans les déclarations d'intentions de l'auteur, et les lectures de ses exégètes.

Jacques AUMONT

12. Bertolt Brecht. « Petit organon pour le théâtre », § 38.

"Les Camisards" et le film d'histoire

par François Regnault

Le texte qui suit nous a été envoyé par François Regnault avant la sortie des Camisards, *et était destiné, de l'avis de son auteur, à une présentation du film. Nous pensons intéressant néanmoins de le publier, trois mois après cette sortie, et malgré nos divergences sur le film de René Allio, parce qu'il marque utilement la place des* Camisards *dans l'histoire à venir du cinéma « historique ».*

Rien, on le sait, n'est jamais refoulé. Ce qui passe pour tel, ou bien est en un autre endroit, ou tout simplement n'existe pas. La rumeur publique, et la rumeur critique, son écho anticipé, dénoncent en général ce qu'elles nomment refoulement à l'instant où elles le réputent aboli, mais si elles ne découvrent le tabou que levé, lui, faisait des siennes depuis longtemps, et non pas en sous-main. La scène et l'écran se sentaient alors sommés de l'affronter enfin. Mais ce qui semblait ne faire de siennes nulle part, le pur néant, à quelle délivrance mesurerait-on que quelque chose enfin le remplace et que vient à l'existence ce qui ne manquait pas ? Certes, ensuite on interprète le passé sans cette chose comme attente d'elle — C'est ce qu'on fera toujours — Au tabou qui se lève, l'âme affectée s'intéresse et prend parti; à l'indésiré qui paraît elle risque de demeurer indifférente. Il faudrait bien pourtant ne pas être indifférent aux *Camisards* de René Allio, car c'est un film qu'on n'attend pas, et qui appartient à un genre dont on se passe, à quelques rares exceptions, depuis longtemps : le film historique, vraiment historique. Allio ne lève aucun autre tabou que celui de la longue absence, dans les films sur le passé, d'aucun retracement un peu sérieux du réel. C'est donc un peu à la bonne critique, celle qui veut anticiper sans refléter, qu'il revient de choisir de faire de ce film un météore sur le point de regagner l'absence d'où il surgit, ou l'annonce d'un genre plein d'avenir.

Au reste, il faut s'expliquer sur ce qu'on entend là par film vraiment historique, puisqu'il semble y en avoir déjà eu un grand nombre dans « l'histoire du cinéma », cette liste interminable où chacun est tour à tour précurseur des autres. A ne parler que des films qui se donnent pour référent l'histoire des hommes telle qu'elle a eu lieu selon des livres dits d'histoire, en excluant donc ce qui serait une fiction, on se trouve devant des fabrications assez différentes.

La plus fascinante à première vue est le *peplum,* c'est-à-dire tout film dont l'auteur s'essaie en vain à rattraper *Salammbô.* Que dans ces films la plupart du temps d'autant plus aimables qu'ils sont plus adéquats à leur prétention, la lutte des classes soit réduite à celles de factions, et celles-ci à leur tour à une querelle d'alcôve (Cléopâtre contre Calpurnie) n'est que

trop clair ; que, lorsqu'ils ont coûté cher, des équipes entières de conseillers et d'archéologues aient été mis à contribution pour contresigner l'authenticité d'un char, d'un arc, d'une fibule, c'est ce qu'on oublie trop quand on tique sur des anachronismes imputés souvent par ignorance. Ce n'est jamais la fibule qui cloche, c'est simplement la vision du monde qui est intrinsèquement anachronique (c'est pourquoi Flaubert pouvait se défendre avec force contre de simples attaques érudites de sa Carthage). Lorsque dans la *Cléopâtre* de Cecil B. De Mille, Antoine s'avance en fat casqué tenant en laisse ses molosses dans les salons romains, le film dit deux choses au spectateur ; cet Antoine que vous ne vous représentiez pas, le voici devant vous comme un jeune bellâtre dans vos salons de 1934, et aussi : cet éternel bellâtre que nous connaissons tous, voici comment la civilisation romaine a dû le grandir pour elle-même. Alors la vie présente se trouve en retour grandie par les Anciens. C'est pourquoi le *peplum* choisit de préférence les époques réputées grandioses et pompeuses : l'Egypte pharaonique, la Rome décadente, la Byzance de Théodora, toutes telles que le XIXe siècle les a vues. Il est beaucoup plus rare de voir l'Athènes de Périclès, ou la Rome de Numa Pompilius. La trivialité de l'intrigue exige son grandissement dans la *pompe* (plutôt que dans l'épique) et réciproquement. Le champ de bataille n'est que l'extranéation de l'alcôve.

Le peplum, lorsqu'on en applique les principes à des temps plus modernes (le XVIIe siècle français par exemple) conserve la subordination de la politique à l'intrigue amoureuse, mais dissocie parfois, selon des principes hérités sans doute de Dumas, l'histoire telle qu'elle fut et l'histoire telle qu'elle aurait pu se passer en ajoutant aux personnages connus un personnage *de plus*, porte-parole de l'idéal du spectateur, et trouve sa loi dans le système mis au point par la série des *Angéliques :* elle était sous les lits célèbres, dans les cuisines, les prisons, les conseils privés, dans le secret des puissants, et elle rehausse notre vie grise en allant la représenter dans les palais ou les chaumières où nous n'entrâmes jamais ; mais en même temps, elle nous fait assister, par procuration directe, aux événements qu'ailleurs nous avons lus. Sacha Guitry, encore que ce fût heureusement moins nous qu'il allait représenter dans le passé que lui-même, a souvent joué aussi l'universel Talleyrand pour nous servir.

A la fonction-peplum (nous redorés par les anciens) s'ajoute donc dans ces films à la Dumas la fonction de *première loge* (c'est pour nous que les anciens ont fait ce qu'ils firent).

C'est pour éviter cette reconnaissance de nous-mêmes transposés dans l'histoire, cette projection déréglée de nos ombres dans les lumières du passé, que le film épique a voulu établir une distance irréductible entre nous et ce qui fut. Si sujet à caution que soit ce classement lorsqu'on examine un film réel (car il y a évidemment de l'épique dans les peplums : la *Cléopâtre* de Mankiewicz doit à Shakespeare sans doute de n'être pas seulement une transposition d'amours coloniales, il y est aussi question de vrai César ; et inversement, dans la liturgie apparemment inhumaine d'*Alexandre Nevski* ou d'*Ivan le Terrible*, il y est aussi question de l'URSS de Staline et de la guerre moderne) il semble cependant que la pompe du peplum est bien une façon de nous attifer, tandis que la distance épique veut au moins d'abord nous dépayser en montrant que si, formellement, autrefois aussi *on* a lutté, travaillé, gouverné, aimé, si *on* s'est aussi soumis ou révolté, c'est sans rapport avec aujourd'hui : la plus grande réussite, à la limite il est vrai, est obtenue quand nous nous réjouissons de savoir que nous ne pouvons plus rien comprendre à l'époque disparue. C'est ce qui se passera de plus en plus avec *Ivan le Terrible* lorsque les allusions à l'URSS des années 1940 et la liturgie orthodoxe seront devenues illisibles ; c'est ce qui se passe avec un film comme *l'Impératrice Yang Kwei-Fei*, dans lequel (et surtout pour nous) les motivations demeurent énigmatiques sauf l'intérêt de classe, et où la réplique de l'empereur veuf « comme ce monde est glacé » rétablit entre nous et ce monde la glace un moment brisée. Le caractère épique dans ce film est d'ailleurs plutôt donné par la pudeur des réactions psychologiques, le silence sur les causalités et une sorte d'enveloppement général dans la nuit féodale que, comme dans *Ivan*, par un gestus irréaliste.

Le film épique s'est tout naturellement, en advenant, trouvé de plain-pied avec la conception dialectique, hégélienne ou marxiste, de l'Histoire. C'est que, pour briser la reconnaissance et la projection de la vision présente du monde dans le passé, il devait et pouvait ou bien se mettre au service d'une grande Idée en travail dans l'Histoire du monde, à laquelle nous serions tout aussi confrontés et soumis que nos ancêtres, proches plus qu'eux simplement de la lumière finale, ou bien dire la lutte des classes comme de grandes masses avec leurs antagonismes et leurs non-antagonismes, leurs héros et leurs traîtres. Le premier cas est celui du contenu d'*Intolérance* ; c'est encore celui des films que Preminger à consacrés à de grandes institutions : la Justice, l'Eglise, la Maison-Blanche, ou à de grandes causes (*Exodus*). Films de fictions en fait, mais dont l'historicité est de l'ordre d'une épique hégélienne. Le second cas, bien connu, est celui de films comme ceux d'Eisenstein. L'épopée du fer que Rossellini a tournée pour la télévision en épisodes est un mixte entre ces deux conceptions : hégélien, le développement téléologique de l'industrie des origines à nos jours, matérialiste, le rôle donné à cette même industrie dans le développement des forces productives et dans ses rapports avec le reste d'une formation sociale (scène étrusque, scène du traitement du salpêtre, scène de l'ingénieur de la Renaissance face au Seigneur féodal, etc.).

Les Camisards ne sont ni un peplum, ni un film de cape et d'épée, ni un film épique au sens strict. Si les deux premiers correspondaient à la vision historique héritée du XIXe siècle, si le film épique d'histoire traditionnel s'inspire souvent de l'Histoire marxiste procédant par grandes masses (développement des forces productives et prépondérance de l'économie, vision parfois quantitative de la lutte des classes, tentative de synthétiser toutes les causalités considérées comme des facteurs à intégrer dans le tout), *les Camisards* serait plutôt digne de l'Ecole française des Annales. René Allio s'est notamment inspiré du livre d'E. le Roy Ladurie sur les paysans du Languedoc (ici l'action se passe en 1702) ; c'est sous la forme où la lutte des classes est présente dans de tels livres qu'elle figure dans cette histoire des protestants des Cévennes en révolte contre les tenant-lieu du pouvoir catholique et royal et, pour marxiste que soit ce film, le schéma des classes n'est pas transporté tel quel en lui (avec les schématismes fréquents que cela entraîne dans les films où ceux-ci, s'ils font plaisir à celui qui sait par cœur ses étagères sociales, dissimulent souvent les endroits réels où s'exerce le pouvoir, et figent la dialectique en structure). Allio, par conséquent, ne





veut pas tout dire : des origines sociales ou de l'appartenance de classe de bien des Camisards, nous ne saurons guère que ce qui concerne Jacques Combassous (Rufus) : encore ce dernier n'est-il nullement un personnage central (le film n'en comporte pas) ; simplement il prend le train de la révolte en marche, et pour des raisons toutes personnelles et non pas typiques (1), ce qui lui évite de devenir le porte-parole. Sa voix, lorsqu'elle est off, n'est donc qu'une voix en plus, une voix dans la bande-son et non pas dans la salle, où trop souvent les chères voix off font l'effet de la bouche d'ombre de la vérité. Jacques Combassous se transforme sous nos yeux et nous propose son point de vue sur les événements que nous voyons avec lui et sans lui (2), et dont les articulations fondamentales sont les différentes phases d'une lutte populaire, d'une révolte que nous prenons quand elle a déjà commencé, dont nous voyons les premiers échecs aventureux, le regroupement sous de meilleurs tactiques (ruses, coups fourrés, harcèlements), l'affrontement face à face avec les royaux, le débandement terminal et les espoirs d'un changement qualitatif de la résistance. Les tenants sont donnés comme déjà là : il y a persécution des protestants, l'Edit de Nantes a été révoqué. Les aboutissants ne sont pas dits : l'élargissement de la lutte avec Cavalier d'Anduze, qui passe seulement quelques jours avec la troupe, la solution finale avec le Maréchal de Villars. La population est montrée lorsqu'elle aide spontanément les Camisards ou lorsqu'elle se soumet à l'enrôlement par les envoyés du roi, mais on ne sait pas non plus tout sur son compte. C'est que *Les Camisards* racontent un épisode de révolte dont les fils se tissent peu à peu pour prendre figure vers le milieu du film et se défaire ensuite. Ce lent tissage nous fait passer des généralités de l'Histoire à la concentration de la fable, puis nous renvoie à l'Histoire, si bien qu'il y a en son centre, non pas la fresque historique, mais comme la résurrection (ou même re-surrection) d'une lutte datée, sous sa forme la plus concrète, c'est-à-dire exprimée en termes de pouvoir, de violence et de victoire, et, si on veut, de liberté (les Camisards, dans leur vie précaire, sont peints plus libres que les nobles dans leur vie convenue — le film est en cela rousseauiste). Aucun modèle tout à fait tel que ceux auxquels se conforment en général les héros des films pseudo-historiques, qui tout de suite se changent en leur éternité avant même d'être sortis de leur temps : les seules images qui les inspirent, ce sont ces allégories qui les laissent libres et leur donnent courage et qu'ils tirent des grandes luttes de l'Ancien Testament, comme Marx explique que la Rome antique a servi de « modèle » aux révolutionnaires de 1789. Mais alors le caractère proprement historique du film est produit par leur vision du monde rendue présente. La distance entre nous et cette vision est maintenue, comme dans le film épique, mais ce qui nous dépayse est en même temps présentifié, pris dans son risque, ressuscité en un mot, comme y parvient, à force de détails, l'Ecole des Annales et comme voulait aussi Michelet, là-dessus systématiquement mécompris. Dépaysés, nous le sommes donc, mais non pas repoussés.

La concentration de la fable en des épisodes à la fois aléatoires et denses permet d'obtenir dans *Les Camisards* un réalisme des *forces*, (et non pas des choses), qui évite à la fois la reconstitution archéologique (impossible, ou infinie, ou stérile, parce que lorsque tout, costumes, objets, paroles est enfin exact, il manque encore le mouvement, les projets, les espoirs) et la vision épique du monde (dont l'agrandissement finit par produire l'effet du destin, du joué d'avance dans la figure mythique). (3) Ce qui est historique d'abord chez Allio, ce n'est pas forcément une écuelle, un fusil, une livrée, un paysage, c'est le rapport qu'on a avec eux : en cela il tient de Brecht et de la pratique d'un théâtre où on ne conçoit jamais meubles et accessoires qu'en rapport avec l'acteur, à la différence du cinéma, où l'acteur souvent arrive quand l'archéologue est parti. Ainsi pendant le repas des nobles, le coup de chapeau entre le passage des plats est historique, mais il ne reste que cela du cérémonial exact du temps, et cela suffit pour dépayser. De même, Christine Laurent, la décoratrice, pratique un traitement historique des décors et des costumes, où apparaissent les différences utiles en plus de l'exactitude pour laquelle le spectateur lui fait confiance (4).

Mais ce qui est historique, et de façon plus neuve, c'est la représentation sans tricher du jeu des forces, la disparition, au besoin, du sens général dans l'action particulière, (l'action particulière n'est pas le symbole d'une transcendance qui consentirait un instant à elle pour l'abolir aussitôt), l'hésitation objective de la situation plutôt que l'indécision du personnage, la liberté *dans* la lutte des classes et non pas l'obéissance aux lois de l'ennuyeuse sociologie, le refus du prophétisme de l'auteur au profit d'un savoir plus intéressé, plus immédiat, plus *naturel* des protagonistes eux-mêmes, le refus du filigrane, du clin d'œil, de la double vue, l'illustration simple et belle de ce qu'en « dernière analyse », ce ne sont pas les catégories qui font l'histoire, mais les hommes.

L'artiste a laissé dans son film les camisards de 1702 exercer encore sous nos yeux et dans nos têtes leur pouvoir et leur liberté. — François REGNAULT.

1. Cette tension entre le *personnel* et le *typique* se remarque dans d'autres films de René Allio : *La vieille Dame indigne*, par exemple, prenait dans l'œuvre de Brecht ce qui était déjà moins « brechtien », comme si Allio avait transporté dans le cinéma sous forme de problème ce qu'il avait résolu avec Planchon ou vu résoudre par lui dans leur commune pratique théâtrale. Il est vrai que déjà chez le Grand Brecht, rien n'était petit-brechtien.

2. Cette transformation positive est d'ailleurs rare dans les films politiques aujourd'hui. Combien de films, au contraire, où l'auteur, le héros, expérimentent, et non sans sincérité, que toutes les issues pour sortir de la position de classe petite-bourgeoise sont bouchées. Stratégie d'araignée prise à sa propre toile.

3. On ne peut omettre qu'un film comme *La Prise du pouvoir par Louis XIV*, de Rossellini, se tenait dans l'ensemble à égale distance du danger archéologique et du danger héroïque. Louis XIV prenait possession, de façon presque machiavélique, de la mode, des mœurs, du costume, de l'art, et on voyait en gros comment : parce qu'il procédait ainsi et ainsi, et non pas parce que depuis toujours il était le Roi-Soleil. Soleil pour la propagande. Pour l'archéologie, il y avait aussi de belles réussites : ainsi la mort de Mazarin ou la cérémonie du repas. Malheureusement, la fable était assez lâche et tournait court. Si matérialiste qu'il fût, tout dans ce film était loin de répondre au genre nouveau qu'il annonçait ; sans doute parce que Rossellini avait pris davantage le scénario de Philippe Erlanger comme un produit fini que comme une matière à élaborer, on retombait finalement dans le didactisme inutile (de trop longues tirades sur le fonctionnement des finances ne reposant que sur elles-mêmes) ou dans la complaisance aux intrigues de cour. Avec René Allio et Jean Jourdheuil, gens de théâtre, la fable est nouée. Avec eux, brechtiens, *rien* n'est laissé aux hasards de l'identification.

4. De toute façon, l'exactitude seule n'est jamais qu'un pis-aller de spécialiste : « les costumes, dit Brecht à propos de son *Galilée* — on devra voir qu'ils ont été portés — révèleront les individus. Les différences sociales seront fortement soulignées car nous ne sommes plus capables de les reconnaître du premier coup d'œil dans les modes anciennes. »

Notes sur les questions du réalisme (2)

Figuratif, matériel, excrémentiel

par Pierre Baudry

« Je veux faire une merde. Si c'est de la merde, qu'elle soit à moi. Pas besoin de vous, de votre concours. Ma merde et votre merde ne se mélangent pas. Que ma merde soit une bonne merde, mais toute seule. »
(Jerry Lewis, Quand je fais du cinéma, *p. 42)*

« La forme ne peut se désirer elle-même, parce qu'il n'y a pas de manque en elle... le sujet du désir, c'est la matière, comme une femelle désire un mâle et le laid le beau. »
(Aristote, Physique, *I, 9)*

remarque préliminaire.

Le présent article prend, de manière assez lâche, la suite de celui sur *Trafic* (C.d.c. 231), qui s'était annoncé comme le premier d'une série sur le « réalisme ». Mais le parcours planifié dans l'introduction de ce texte avait l'inconvénient d'inscrire l'examen du réalisme cinématographique comme le terme d'une longue analyse, précédé de nombreuses généralités abstraites (sur le *réel* dans l'idéologie, l'inconscient...). Un tel cheminement, bien qu'il eût donné à la série d'articles l'allure confortable d'un traité, risquait de faire oublier l'enjeu du travail en question : ce qu'il en est « dans » le cinéma. Aussi a-t-il été jugé préférable de réorganiser l'articulation générale de façon que cet enjeu ne semble jamais perdu. Non que l'on prétende désormais « partir du réel concret » (leurre bien connu de l'idéalisme empiriste) : le progressif dégagement des questions ne sera ici la marque que des difficultés de ce travail à donner les limites de son champ (ainsi en est-il du présent texte).

l'économie du figurant.

La représentation réaliste institue ses figurants dans la fiction déniée de leur réalité ; cette institution s'opère par le biais de la fiction toujours relancée de leur praticabilité.

Praticabilité : *mot barbare, qu'on forge à partir de l'adjectif « praticable » ; au cours d'un tournage, un élément du décor est praticable lorsqu'il n'est pas seulement un faux-semblant de l'objet dont il prend en charge la figure, mais aussi, « fonctionne vraiment comme lui » : par exemple, une lampe qui s'allume.*

Tout objet figuré est donné comme dans l'imminence de rendre possible une relance de la fiction ; en puissance ou en acte, il est toujours praticable.

D'où l'exigence, définissant des écoles réalistes, de pratiquer une parcimonie du figurant, c'est-à-dire d'éliminer, de chasser de la représentation ceux qui restent éternellement praticables en puissance. Une telle économie dans la figuration, on la trouve par exemple chez Meyerhold :

« On connaît la fameuse phrase de Tchékhov : Si, au premier acte, un fusil est accroché au mur, il faut que la balle parte avant la fin de la pièce. Je pourrais en donner cette paraphrase : Si un fusil est accroché au mur au premier acte, il faut qu'au dernier figure une mitrailleuse... » (V. Meyerhold, Le théâtre théâtral, *p. 251).*

ou chez Brecht :

« L'impression de parcimonie vient... de ce que l'architecture de scène qui refuse l'illusion se contente d'indiquer les traits caractéristiques, elle travaille avec des abstractions, laissant ainsi au spectateur le mal de les concrétiser. »

« Tout ce qui se trouve sur le plateau doit contribuer au jeu, ce qui n'y contribue pas n'a rien à y faire. Pour caractériser un logement de petits bourgeois, la plupart des architectes se servent de canaris ou de bibelots. Ils installent machinalement ces éléments caractéristiques sur le plateau. On peut les évacuer tout aussi machinalement. Leur simple présence ne dit pas grand-chose. » (B. Brecht, Ecrits sur le théâtre, *I, p. 435-6.)*

Il n'est d'ailleurs pas indifférent que ce soit chez des artistes marxistes que soit prônée la parcimonie : le figurant, défini dès lors par sa *fonction*, devient, si l'on peut dire, son propre représentant, dans la mesure où la fiction de sa réalité s'absente.

Que l'économie soit ou non parcimonieuse, leur potentialité de praticabilité implique l'existence de

deux types de figurants : ceux qui relancent la fiction, et ceux au moyen desquels elle est relancée [1].

D'où la position privilégiée des figurants-personnages, donnés par l'immense majorité des films dans une opposition au Décor duquel, dès lors, ils s'enlèvent, et dans lequel ils trouvent un réservoir d'objets qui constituent le *reste* de la représentation (on trouve, dans beaucoup de films de Lang, thématisé, ce réservoir ; cf. par exemple, dans *Métropolis*, le tas de gravats).

On devrait d'ailleurs pouvoir établir une typologie des personnages, non selon leur caractère, mais selon les modalités de cette relation au décor ; typologie qui irait de la relation fantastique à la relation documentaire. (Dans la relation fantastique, le personnage est donné comme supplément scandaleux du décor, dans la relation documentaire il se fond ou confond avec lui, au regard d'un personnage en trop, figuré ou non : le visiteur, le touriste, l'observateur.)

La relation du personnage au décor, dans la cinématographie dont on fait, ici, d'Hollywood, l'emblème, s'établit donc du refoulement que le personnage soit lui aussi un figurant, refoulement qui ordonne l'opposition personnage/décor comme un système de *garantie réciproque de réalité :* le personnage est réel parce qu'il est vu dans un décor ; le décor est réel parce qu'on voit un personnage l' « habiter ».

les figures de la description.

Aussi, dans une telle cinématographie, l'isolement du personnage ou du décor ne peut être donné que comme *figure rhétorique.* Le décor privé de personnages n'est visible qu'au prix d'un redoublement du discours : dans sa *description,* dans la figure de la *topographie* (cf. les innombrables panoramiques et travellings « descriptifs » du cinéma réaliste bourgeois, conçus comme temps morts de la fiction nécessaires à sa relance).

Panoramique et travellings : *la rhétorique étant ici celle de la Référence, le mouvement d'appareil s'en trouve privilégié, de donner l'assertion de la réalité des objets figurés (puisqu'ils peuvent entrer dans le champ et en sortir) et de la représentation (puisqu'elle ne s'abolit pas d'un changement de point de vue).*

Cinéma réaliste bourgeois : *loin de donner l'illusion de la réalité de son décor, un réalisme de type brechtien, par la description, révèle le caractère de scène de celui-ci ; cf., par exemple, le travelling latéral aller et retour de* Tout va bien *sur les bureaux, vus en coupe, de l'usine occupée.*

On pourra d'ailleurs repérer, du côté du personnage, les autres figures de la description ; ainsi :
— la prosopographie (description physique d'un être animé) [2] : par exemple, beaucoup de gros plans d'acteurs, dans le cinéma américain ;
— l'éthopée (description morale d'un personnage) : les séquences de cinéma-vérité où un personnage, sur fond neutre, « se raconte » ou répond à des questions.

l'économie du figurant (suite).

Le figurant est doublement *défini :*
— par la représentation : le système perspectif lui assigne sa place dans le cadre, son aspect, sa *forme* [3] *;*
— par la fiction, qui l'institue comme praticable, le résorbe dans son figuré, le définit comme *objet.*

On dira donc que ce qui est exclu de la donation du figurant, c'est sa matérialité : elle est l'indéterminé de la forme, l'inconnaissable de l'objet.

(« J'appelle matière ce qui n'est pas soi ni existence déterminée, ni d'une certaine quantité, ni d'aucune autre des catégories par lesquelles l'étant est déterminé. ») (Aristote, Métaphysique, *Z3, 1 029a 19-20.)*

deux gags.

(On pourra en trouver d'autres.)

a) (*La Croisière du Navigator :*) Rollo Treadway (Buster Keaton) et la jeune fille, dormant sur le pont du navire à la dérive, sont brusquement trempés par une pluie violente ; ils rentrent et s'assoient côte à côte devant une table. Le jeune homme sort de sa poche un jeu de cartes (Pour jouer avec la jeune fille ? Pour faire des tours devant elle ?) (Gros plan :) Les cartes sont détrempées par la pluie, et collent les unes aux autres ; néanmoins, les mains de R.T. battent, coupent, etc. Ces manipulations transforment le paquet de cartes en un magma inutilisable et dégoûtant ; les mains, pourtant, s'obstinent un moment, en gestes secs et précis. (Plan américain :) R.T. finit par renoncer, voyant la jeune fille endormie la tête sur son épaule, et s'endort à son tour.

b) (*Le Tombeur de ces dames*) ; Herbert (Jerry Lewis), homme à tout faire dans une pension pour femmes, grimpe sur la cheminée du salon, et essuie

1. Distinction que recouvre l'opposition actif/passif, à condition de préciser que la Puissance est « aussi puissance de subir, de recevoir un changement ou un mouvement d'un autre, ou de soi-même comme autre » (Aristote).
On citera par exemple le Kammerspiel comme système de *brouillage* de cette opposition entre les deux types de figurants.

2. Cf. P. Fontanier, *Les figures du discours,* p. 242 et suivantes.

3. Sur Définition/description, cf. H. Damisch, *Le gardien de l'interprétation,* in Tel Quel n° 44.



En haut :
The second 100 years
(Fred Guiol, 1927).

En bas :
Who's minding
the store ?
(Frank Tashlin, 1963) :
après l'explosion de
l'aspirateur.

un grand portrait de la maîtresse de maison, Mrs Wellen-Mellon (Helen Traubel) ; son chiffon, passant sur la bouche du portrait, balafre le tableau d'un trait de vrai rouge à lèvres.

le figurant, le matériel.

Que nous indiquent ces deux gags, quant aux destinées du figurant ?

Les cartes de Rollo Treadway : leur maniement les transforme en quelque chose de proprement innommable, leur caractère d'objet praticable s'abolit ; c'est-à-dire que, devenues inutilisables, elles ont perdu non seulement leur fonction (les cartes servent à jouer aux cartes) mais leur nature d'objet : l'objet en tant que tel est détruit par la manipulation.

> Destruction : *on distinguera ici destruction et altération : un figurant transformé de manière à ce que le produit de cette transformation soit un autre objet-praticable n'est pas détruit, mais* altéré *: dans la destruction au contraire, la praticabilité est radicalement annulée (« nullifiée »).*

Ce qui est détruit prend donc le rôle, si l'on peut dire, de zéro de l'objet ; l'objet est *perdu* pour la représentation.

Le gag de Lewis est plus complexe : son effet comique suppose tout un raisonnement : puisque le rouge de la bouche du portrait ne « tient » pas, il faut admettre qu'il s'agit de vrai rouge à lèvres ; donc que ce rouge a été mis en supplément du tableau, à cause d'une insuffisance érotique de celui-ci ; la coquetterie est démasquée par l'opposition (que la maculation institue) : vrai du rouge/« faux » du portrait ; le « faux » du portrait se révèle comme tel de ce que le rouge à lèvres perd ses fonctions (ses limites) figuratives, et devient (rétroactivement) le *supplément matériel* de la représentation picturale.

Car c'est bien, dans un cas comme dans l'autre, de *matière* qu'il s'agit : si l'on dit que l'objet (les cartes, le rouge comme rouge *du* portrait) se perd, il n'en demeure pas moins visible, comme figurant. Ce qui donc est perdu, c'est la coïncidence du figurant avec son figuré : celui-ci « disparaît ». (La chose devient, on l'a dit, *innommable*, sinon comme « ce en quoi elle était faite » avant sa destruction.) Le figurant figure un indéterminé, trou dans la détermination (la définition) de la représentation, ce qu'on a désigné comme la « matière ».

C'est pourquoi l'objet détruit est absolument impraticable : il est perdu, aussi bien, pour la fiction, dans la mesure où il n'en permet pas la relance : la perte d'objet implique une difficulté du récit à embrayer sur quelque chose d'autre.

> *Pour* Le Tombeur de ces dames, *par exemple, la séquence est close, je crois, par un fondu au noir, qui l'intègre dans une série accumulative.*
> *Dans le cas du* Navigator, *c'est par le retour au cadrage précédent (passage au plan américain) que la fiction se récupère, après son* épuisement *dans le gros plan.*

La destruction d'objet se marque comme *limite* de la fiction, c'est-à-dire l'imminence (jouée, fictive) de sa rupture.

le figurant excrémentiel.

Ces deux gags possèdent un autre aspect, qu'il faut souligner ici : ils mettent en avant quelque chose de l'ordre de l'*analité :* les objets détruits y deviennent, en un sens, comme des excréments : leur destruction les rend sales, dégoûtants ; ils maculent. Rollo Treadway (Keaton) *joue avec* [4]. D'où l'aspect remarquablement *duratif* de ce gag : il importe non seulement que l'objet détruit métaphorise l'excrément, mais aussi, et surtout, que son maniement soit l'occasion d'une jouissance.

> *De manière générale, on a pu noter l'importance de la durée d'un gag au regard de la jouissance ; mais il faut distinguer :*
> *— les gags consistant en l'augmentation d'une tension (ex. : « Safety Last », d'Harold Lloyd, ou la course-poursuite sur le pont du bateau, dans le* Navigator*) ; gags dits « d'angoisse », dont le ressort est une mise du corps en péril, qui dilatent le temps de manière à ce que leur résolution soit attendue ;*
> *— les gags consistant en une* décharge *(ex. : on peut lire, trop schématiquement, le gag des cartes du* Navigator *comme la transgression, devant la femme (qui d'ailleurs ne doit pas, ne peut pas la voir — elle s'endort —) de l'interdit de jouer avec les excréments) ; la durée est ici, si l'on peut dire, fréquentative.*
> *Mais, dans les deux cas, le gag fonctionne comme point-limite de la fiction : il dure « trop longtemps ». Ecart du récit, il joue à risquer sa rupture.*
> *D'où l'aspect fondamental* [5] *de l'entêtement des personnages burlesques (remarquons d'ailleurs que l'entêtement est classé par Freud* [6] *comme trait de caractère anal).*

Le gag du *Tombeur de ces dames* est plus ouvertement transgressif : Herbert salit au lieu de net-

4. Pour ceux qui penseraient qu'il s'agit là d'une interprétation délirante, faite pour le plaisir de la cochonnerie, je renvoie à la littérature psychanalytique, par exemple à F. Dolto : « L'interdiction de jouer avec (...), au nom d'un dégoût qu'affecte l'adulte (même quand il ne l'éprouve pas), crée (...) un renoncement... Alors, au lieu de jouer avec ses excréments, [l'enfant] s'absorbera dans la fabrication de pâtés de sable, et barbotera dans la saleté, l'eau, la boue... » *(Psychanalyse et pédiatrie*, p. 36-7).

5. Noté par Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, II, p. 73-4.

6. Dans *Charakter und Analerotik*, et *Sur les transpositions de pulsions*...

toyer [7], mais il fait plus : il révèle que le sale était sur la bouche du portrait ; analité et oralité se trouvent alors scandaleusement condensées.

Il en est de même des tartes à la crème : projectiles, elles deviennent, elles aussi, des objets-détruits (brisées ou écrasées, elles sont impropres à la consommation ; d'ailleurs qui, voyant un film burlesque, pense qu'il s'agit là d'un aliment ?) ; d'où l'aspect pervers de ceux qui, en ayant reçu sur la figure, l'absorbent avec plaisir (par exemple, le prince, donné pour « peu viril », de *La Grande course* de Blake Edwards) [8].

Corrélativement, l'intérieur du corps, le dedans de la surface, est fantasmé comme lieu de l'excrémentiel ; sous la forme : la matière, la merde.

Ainsi, dans Autoportrait *de P. Leconte, des gâteaux, qui figurent des personnages antipathiques, sont brutalement écrasés, donnant à voir la sauce au chocolat dont ils étaient remplis.*

De même (hors du cinéma) : la série récente des sculptures L'aliment blanc, *de Malaval, manifeste clairement une lutte fantasmée de la matière contre la forme ; la matière — l'intérieur de l'objet, « ce en quoi il est fait » (une sorte de pâte homogène d'un blanc plâtreux, aux contours mous) — déborde de l'objet, en fait craquer les contours et se répand alentour. On voit donc la matière exhibée contradictoirement à la forme qu'elle est censée habiter, son* excès, *sa prééminence transgressive.*

le figuré excrémentiel.

Mais revenons aux rapports entre l'excrémentiel et ce qu'on a appelé le matériel. On pourra reverser les remarques précédentes, et dire que l'excrément se représente dans l'absence de l'objet. En d'autres termes, il ne s'introduit qu'à titre métaphorique : l'objet-détruit ne devient pas « réellement » de la merde ; au contraire : c'est dans la béance produite entre figurant et figuré que celle-ci surgit, elle aussi, absente.

Aussi faut-il la distinguer absolument, en tant que subversion d'une « bonne » matière, du figuré excrémentiel *littéral*, qui n'a pas statut de matière, mais de *substance :* l'étron est praticable ; de Max Linder à Renoir [9], les personnages marchent dessus, pour devoir en supporter les conséquences (et si l'on rit, c'est pour se mettre du côté de la Loi — refouler le plaisir de la maculation —). A l'inverse de l'objet-détruit, l'excrément littéralement figuré est objet de plein droit, et n'est donc pas « trou » dans la représentation, mais, parfois, au contraire, le signe (illusoire) de sa plénitude.

Ce qu'on pourra voir sur deux exemples :

— Dans la première histoire du *Decameron* de Pasolini, le personnage tombe dans une tinette piégée, et en ressort couvert d'excréments.

— Dans *Joe Hill* de Bo Widerberg, le prisonnier lance un seau d'excréments en direction des gardiens (la caméra est à la place de ceux-ci).

Dans les deux cas, l'excrément est là comme : ce qui était censuré par le cinéma classique, et qui ne l'est plus — qui parvient à ne pas l'être (effet de « maîtrise »).

Mais il faut cependant différencier ces deux exemples :

D'une part, les excréments du *Decameron* appartiennent à toute une séquence paradigmatique qui y inclut aussi ses équivalents symboliques (argent, bijoux, cadavre, etc.) ; cette séquence d'équivalences (« tout cela signifie la même chose ») se donne comme ruse de la fiction sur le savoir, et du savoir sur la fiction : Pasolini a lu Freud, il sait, pour pouvoir ainsi inclure le littéral dans la série des « symboles ».

Ce qui définit un type de modernisme, relativement différent de ceux qu'Oudart a examinés, et dont Pasolini n'est pas le seul représentant : on pourra citer Robbe-Grillet, et, dans une certaine mesure, Polanski.

A l'inverse, dans *Joe Hill,* la visibilité des excréments fonctionne comme garantie du réalisme de la fiction : puisqu'ils sont visibles, c'est que rien du réel ne nous est occulté.

l'avant-plan, la collure.

Les excréments lancés par Joe Hill foncent vers l'avant-plan. *Cleopatra, Unconquered* (Cecil B. DeMille) : des projectiles enflammés (flèches, poix) traversent, rapidement, en sifflant, la profondeur de champ, dans l'axe perspectif, et foncent à toute vitesse vers (nous).

7. Que cette séquence soit centrée sur le sale comme tel, un passage de *Quand je fais du cinéma* vient le confirmer : « Il y avait un portrait de Helen Traubel sur la cheminée, et j'étais une fois de plus en train de faire le ménage. En réglant le plan, et en déplaçant la caméra de façon à pouvoir panoramiquer l'Idiot, un rayon de lumière se pose sur le portrait d'Hélène. On aurait dit une tache de graisse. Je crie à l'accessoriste de la nettoyer, puis une idée me vient. « Donnez-moi plutôt du rouge à lèvres. » Je lui en maquille la bouche. On filme et le Fada époussète le tableau. Quand son chiffon touche les lèvres, le rouge se répand partout. C'était dingue. » (P. 204.)

8. Il faudrait interroger plus sérieusement l'opposition burlesque aliment/excrément — sur l'exemple, aussi bien, du rôle des liquides (eaux/café/alcool) dans *La cure* de Chaplin.

9. Et, dernier avatar de ce gag, réduit d'ailleurs à l'état de citation : *Les machins de l'existence,* de J.-F. Dion (1971).

En haut :
Get out
and get under
*(Hal Roach,
1920).*

En bas :
*La poussière
et la fumée :
tournage de*
Duck, you sucker !
*(Sergio Leone,
1971).*

Ces projectiles menacent quelque chose, mais quoi ?

Ce (nous), ce n'est pas vraiment nous, les spectateurs. Cette arrivée brutale en avant-plan nous interpelle très violemment ; impossible, pour une fois, de croire à la « réalité » de la représentation. « Je sais bien, mais quand même... », on cesse de dénier le fictif (faute de quoi, effectivement, on devrait recevoir quelque chose).

On a raison. Ces projectiles ne nous mettent en danger que fictivement.

Mais ce qui est visé, ce n'est pas non plus la caméra (« L'objet arrive droit sur la caméra »). Pourquoi, brusquement, ressusciter l'appareillage technique d'une représentation qui s'acharne à l'effacer ? Parler ici de caméra, ce n'est jamais que lui faire courir les risques à notre place ; en évoquant incongrûment le tournage, on ne fait pas autre chose que produire une autre fiction, celle d'un passé référentiel.

Il arrive aussi qu'on dise que cela fonce « vers l'écran ». Mais de quel écran s'agit-il ? Pas du support matériel au reflet de l'image filmique : le projectile, même aux fins-fonds de l'arrière-plan, y « est » déjà. L'écran est ici, métaphoriquement, *la limite dans l'image*, de sa profondeur fictive ; limite qui ne se matérialise jamais que par les bords du cadre, c'est-à-dire dans l'ambiguïté qu'ils instituent, qu'une profondeur soit représentée « sur » un plan.

Le projectile est arrivé « très près ». « On » coupe, et le plan suivant replace cette limite *dans* la représentation et dans la fiction ; le raccord nous montre, dans l'image, le lieu d'arrivée du projectile : c'est un figurant (un objet, un personnage) qui le reçoit. Petits frissons ; (surtout avec DeMille :) « On en a eu pour son argent » ; la représentation a vacillé, la fiction reprend, nous voilà rassurés.

Il n'empêche que dans la collure, dans la béance entre les deux plans, le projectile « tend à » (sans jamais y parvenir) atteindre quelque chose ; mais ce quelque chose n'est autre qu'une nouvelle destinée de lui-même en tant qu'objet, et la destruction de la représentation qu'elle implique. Dans cette proximité insoutenable, c'est sa figurabilité que le figurant met en jeu ; « trop près », il deviendrait invisible, disparu, *perdu*.

D'un point de vue économique, *on pourra dire que cette imminence de perte est compensée, refoulée par le surcroît de figuration en quoi consiste le raccord.*

Cette compensation est, remarquons-le, un des éléments rhétoriques du zoom. Le travelling optique est la mise en jeu du rapport espace représentatif/figurants ; au bout du zoom, on trouve toujours un nouvel objet [10]. *(Il faudrait ici interroger en particulier la pratique du recadrage.)*

Les limites de la représentation ne sont pas seulement le cadre, qui donne au hors-champ, pour le cinéma réaliste, son caractère de réservoir référentiel ; elles sont aussi « dans » l'image, « sur » elle, borne invisible de sa profondeur.

l'écran excrémentiel.

Imaginons que la merde de *Joe Hill*, lancée vers l' « écran », atteigne effectivement son but.

Cette supposition n'est pas si fantaisiste.

En effet, qu'est-ce, au cinéma, qu'une photo « sale » ?

On peut repérer, dans l'histoire du cinéma, des périodes où une « saleté brute » de l'image est jouée *contre* un académisme : les films néo-réalistes contre le cinéma fasciste ; le cinéma-vérité contre le « léché » hollywoodien[11].

La saleté se donne alors comme le signe d'une véracité foncière.

Or néo-réalisme et cinéma-vérité réclament dans le *reportage* leur référence. Marque d'une secondarité (qui s'efface), la saleté photographique est donc avant tout une citation stylistique, citation par laquelle s'exhibe un *gage de réalité*.

Le tournage, qui serait dès lors fantasmable comme *digestion* du réel filmé, est ici le lieu d'une dissociation : la saleté de l'image est produite en supplément de la figuration, et fonctionne comme sa garantie matérielle : dans la digestion du tournage, rien du réel ne s'est perdu, le reste excrémentiel n'a pas été escamoté — à preuve qu'il est là sur l'écran.

En supplément : *les académismes sont alors lus comme le lieu d'un manque, comme « mensonges idéologiques ». Pour le néo-réalisme et le cinéma-vérité, il ne s'agit donc pas seulement d'inventer d'autres fictions, mais de produire à leurs fins d'autres modes de représentation, c'est-à-dire, entre autres, de fournir la caution,* en plus, *qu'on n'édulcore pas.*

C'est pourquoi les représentations produisant ce qu'on pourrait appeler un « effet de matière » impliquent (sollicitent) une certaine *difficulté* de leur vision : pour suivre la fiction, il faut sans arrêt percer

10. Ce qu' « illustre » un court-métrage d'animation des Canadiens Verrall et Koenig, *Cosmic zoom*, dans un aller et retour de l'infiniment grand à l'infiniment petit.

11. (Hors du cinéma) : La suppression, non seulement de toute figure, mais de tout tracé dans la peinture dite *informelle* de Jackson Pollock exhibe la même *analité* de la matière représentative : point-limite de la peinture occidentale, de se priver de la ligne et du contour, pour ne laisser subsister que son reste, ou supplément plastique : la couleur ; cette couleur, tendant vers l'indifférencié, où la veine chromatique même se résorbe dans le pur pâteux, marque le retour du refoulé excrémentiel de la peinture classique ; représentation donc toute pleine du manque matériel qu'avait instauré la figuration quattrocentiste.

l'obstacle qu'est ce mince voile excrémentiel[12] non pour l'oublier, mais pour en essuyer les effets.

Ces films-là sont « durs à avaler » : ils remplacent le glacis académique, sollicitation au plaisir oral [13], par ce qui est censé lui faire obstacle : la merde.

Bien sûr, on continue (quand même ?) à bouffer. L'écran excrémentiel, transgression d'un interdit, donne cette transgression — et la jouissance qu'elle implique — comme la trace de la vérité de son discours, et naturalise celui-ci[14].

Tout ceci n'est qu'une hypothèse, tenue de l'assimilation du « sale » de l'écran à de l'excrémentiel. On devrait peut-être, plus généralement, se borner à observer que ce « sale » est la donation, dans la représentation, de quelque chose de l'ordre de l'invisible. Mais que ce sale joue (puisse jouer) comme objet (a) de type anal, on en trouvera une corroboration (non seulement dans la thèse de la pluralité des objets (a), mais surtout) dans l'observation du genre de fictions qu'inscrivent ces films, et dont on peut supposer qu'il en effectue le redoublement *(ce, particulièrement pour les films néo-réalistes).*

Les thèmes de ces fictions, eux aussi, sont pris dans une lutte : dans de tels films, on ne montre plus de princes, de grands bourgeois et de femmes fatales, mais des ouvriers, des paysans, des « gens du peuple », pris « dans les événements de leur vie quotidienne ». Ne pas édulcorer, remplacer l'idéal-mensonger par le réel, c'est donner à voir non seulement du noble, du beau, de l'agréable, mais aussi et surtout, de l'ignoble, du vulgaire, du laid, du sordide. Le *bas* et le *sale* sont, dans la fiction également, les cautions de ce réalisme.

l'antithétique, l'hétérogène.

Haut/Bas. Noble/ignoble.

Ainsi s'énonce, dans la figure de l'antithétique, ce que Bataille a nommé l'hétérogène.

Cette polarisation organise, dans les fictions, des topiques — dont la plus connue est la topographie fondamentale de *Métropolis*[15]. Chacun des termes de la topique reçoit ou conçoit l(es) autre(s) comme corps étranger(s)[16].

D'où l'on pourra inférer que chaque pôle de l'opposition assigne à l'autre la place du réel (dans la fiction), c'est-à-dire d'être la cause de son désir. (Je renvoie aux analyses d'Oudart : *Un discours en défaut*, CdC 232, et de Daney et Oudart : *Le Nom-de-l'Auteur*, CdC 234-5).

Mais il faut noter ici brièvement l'existence d'un type de films (qu'on pourrait appeler hétérologiques, ou, selon Bataille, scatologiques) qui re-marquent les oppositions en jouant le bas contre le haut, l'ignoble contre le noble, la fange contre la dentelle. Manière donc de métaphoriser la lutte des classes, dont *Giù la testa, coglione*, particulièrement dans ses premières séquences, serait une illustration exemplaire : Juan (R. Steiger), sale, pieds nus dans la poussière, pisse et se gratte le cul. Les riches de la diligence, propres et distingués, conversent en sa présence sur les péones : « promiscuité... instincts bestiaux... des bêtes, voilà ce qu'ils sont, de même que les noirs sont les animaux des Américains du nord ». Juan abolit la hiérarchie énoncée par les riches, d'en faire agenouiller un dans la poussière de la route, de coïter avec sa femme, et de les jeter tous, nus, dans la fange d'une porcherie.

On a donc affaire ici à la *reprise critique* d'un thème bourgeois (les pauvres sont des brutes) du 19e s., non pas, comme ont pu faire les belles âmes, renversé (les vraies brutes sont les riches), mais *déplacé* dans la formule de Mao citée en tête du film[17] — citation dont le sens s'en trouve lui-même déplacé.

C'est, certes, une évidence que d'affirmer que le sexe et la merde ont leur rôle dans les représentations de la lutte des classes. Mais il s'agit là d'une évidence « opaque » : la métaphore fonctionne aussi bien comme masque, déplacement de scène, occultation. L'érotique, dans le cinéma américain classique, occupe la place refoulée de l'économique (cf. Oudart) ; la mise en jeu de l'excrémentiel n'est souvent (les westerns italiens « de série », *Le reptile*, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish...*) que l'occasion de jouer avec des excréments.

De même, ailleurs, toute une idéologie moderniste, actuellement, s'entretient à croire que, pour reprendre la formule de Bataille, puisque les « têtes des bourgeois » sont « nobles et asexuées », l'intrusion des organes sexuels à titre de figurants aura à coup sûr un sens révolutionnaire.

On devra y revenir. — Pierre BAUDRY.

12. De même, les poussières et les rayures des copies usagées forcent à réclamer à l'écran plus de profondeur.

14. Le film, comme *matière* véridique. Citons encore Lewis, qui avoue dans l'introduction de son livre s'être enfermé dans une salle de montage pour lécher de la pellicule. Ce livre, à bien des égards passionnant, et symptomatique, mériterait de plus longs commentaires.

13. Sur l'aspect oral du plaisir cinéphilique, cf. le texte d'Epstein cité par Bonitzer, *Le gros orteil*, CdC 232.

15. Ou *La grève*, d'Eisenstein.

16. Cette étrangeté, Bataille la donne, semble-t-il, pour une castration anale : « Tout élément du monde extérieur qui sollicite l'attention humaine est assimilé (mangé, approprié physiologiquement, juridiquement ou intellectuellement) ou rejeté avec la plus grande brutalité (excrété). » *(Œuvres complètes*, II, p. 72.)

17. « La révolution n'est pas un dîner de gala (...) » (Petit Livre Rouge, p. 13.)



En haut :
La grisaille systématique de Ladri di biciclette *(Vittorio de Sica, 1948).*

En bas :
Le « dépotoir » de El Angel exterminador *(Luis Bunuel, 1962).*



Relecture du cinéma hollywoodien
Sylvia Scarlett
par Pascal Kané

Du « cinéma classique hollywoodien », objet jusqu'à maintenant d'une connaissance empirique, morcelée, et guère réinvestissable productivement dans les films actuels qui se réclament du même « système », on se propose de prolonger l'étude théorique en cours [1]. L'une des nécessités de ce travail réside certainement dans l'observation courante du blocage de ce cinéma dans son moment présent, c'est-à-dire de l'incapacité pour ses produits, malgré leur visible et dérisoire désir de différence-à-tout-prix, de sortir d'un modèle de fonctionnement fictionnel où toute « révolte individuelle » ne peut que se résorber par et dans l'acceptation des contraintes rigides qu'il implique. Contraintes jamais données comme telles, et caractéristiques en cela de l'action du type d'idéologie qui les programme.[2]

L' « oubli » des contraintes du travail narratif des cinéastes, travail qui consiste en la mise en place d'un certain dispositif de lecture, lequel avalise la naturalisation de la forme-récit et les lois qui régissent la scène représentative, circonscrit ce travail, effectué selon certains modes convenus, à des champs de plus en plus étroits : c'est principalement la connotation, signifiant la présence-maîtrise du metteur en scène-« auteur » (par opposition à l' « artisan » des années trente-quarante) et assortie de toutes les manipulations permises par la seule combinatoire des motifs fictionnels. Par contre, toute pratique visant à transformer le statut de la narration, ce qui entraînerait la remise en cause du rapport établi entre le spectateur et l'œuvre (rapport tellement « chargé » idéologiquement que même les cinéastes les plus engagés dans le « système » s'emploient à les travestir)[3] est encore bannie de l'horizon hollywoodien.

La structure de ce modèle narratif, suffisamment prégnante pour être aujourd'hui encore reconduite dans ce qu'elle a d'essentiel, tentons de lire ce qu'elle ordonne dans un film des années 30 (*Sylvia Scarlett* 1934), époque où le cinéma hollywoodien, en plein essor, forgeait encore certains de ses grands mythes (la Star), et où la contrainte du « renouvellement » — bien qu'inséparable de la problématique « classique » — ne se posait pas encore avec acuité [4] (en somme, c'était l'époque où s'affinait le modèle, non celle où l'on commença à vouloir le varier).

Un tel parti pris présente un inconvénient évident : celui d'analyser un *système* filmique (un texte) tout en voulant parler de *codes* narratifs cinématographiques. Si la méthode est bancale, on peut lui trouver, outre le fait d'avouer la part d'empirisme qui la contraint, une excuse : celle de faire jouer une certaine épaisseur spécifique au « texte » classique, lequel n'existe jamais, comme on le verra, qu'en s'opposant à la loi du modèle qui lui préexiste.

Que *Sylvia Scarlett* nous retienne particulièrement, on le justifiera par deux ordres de raisons :

1. Récit classique exemplaire, la scène érotique y devient prépondérante, refoulant les autres déterminations. Mais ce qu'on assignera dans le film à un travail d'écriture et qui se rapporte exclusivement à l'inscription de la trajectoire des corps (de Sylvia et de son père) produira sur le modèle narratif classique sous-jacent des effets transgressifs permettant à la fois :

— de lire en creux la « place » de ce modèle.

— de mettre à jour la contradiction jamais surmontée ni jamais vraiment pensée par Hollywood entre le modèle et le caractère du travail scriptural.

2. Le travail sur la présence physique et le jeu de l'acteur effectué par Cukor permet de repérer de manière privilégiée la fonction nodale du héros dans la mise en place du modèle. La performance de l'acteur n'y doit pas en effet être lue seulement comme telle (comme au théâtre), mais réinvestie dans le mécanisme narratif. Il faudrait d'ailleurs un jour sérier et caractériser les différents types de stylisation du jeu de l'acteur adoptés à Hollywood selon les époques — et selon les auteurs—, et étudier les rapports qu'ils entretiennent avec les types de récits auquels ils correspondent. En l'absence d'une telle typologie, on se contentera ici d'appréhender le héros en bloc, en remarquant toutefois à quel point le travestissement de K. Hepburn-Sylvia et le déplacement-perversion de son jeu (lui-même réinscrit comme tel tout au long de la fiction) a partie liée avec le travail narratif du film et la manière dont le spectateur y est impliqué érotiquement.

I. Place et fonction du héros.

Dans ce qui constitue une sorte de prologue à l'histoire proprement dite, on apprend que Sylvia et son père doivent quitter leur ville pour fuir la police qui les recherche. A cet effet, Sylvia, dont la mère

1. Cf. en particulier les textes récents de J.-P. Oudart et S. Daney.
2. A rapprocher du « processus métonymique » défini par Thomas Herbert, qui règle les rapports des « sujets » et de l'organisation syntaxique signifiante dans laquelle ils sont pris : « mise *en place des sujets dans la structure syntaxique* et *oubli de cette mise* en place par le mécanisme d'identification du sujet à l'ensemble de la structure, permettant la reproduction de celle-ci ». (Remarques pour une théorie générale des idéologies. Cahiers pour l'analyse n° 9.)
3. Cf. par exemple *Les Proies* de Don Siegel, CdC n° 232.
4. On notera néanmoins que George Cukor venait de Broadway, et que le théâtre lui avait apporté une certaine notoriété de 1925 à 1930 (« The Great Gatsby » 1926, « The Constant Wife », « The Furies »).







vient de mourir, se travestit en garçon. La détermination sociale des protagonistes se trouve elle aussi brouillée, et marginalisée leur place réelle dans la société.

C'est la condition de possibilité la plus « évidente » à constater du fonctionnement du récit classique qui apparaît ici (lié en l'occurence à la « faute » du père Scarlett) : l'obligation faite au héros de se définir différentiellement par rapport à la communauté toute entière pour exister en tant que tel. Définition nouvelle qui n'est en fait qu'une *indéfinition*, puisque c'est justement en abandonnant leur rôle social « naturel » dans la communauté (leur travail concret), que Sylvia et son père accèdent au statut de héros. Sort commun à tous les personnages principaux : le privilège de leur place ne s'explique que par l'événement « extraordinaire » qui les y a projetés, les investissant d'une densité fictionnelle qui efface aussitôt la « trivialité » de leur situation initiale (être de classe, rapports familiaux). Evénement fortuit qui prend ainsi valeur structurale de par la fonction dont il est investi, laquelle, à être systématisée, ne l'est pourtant jamais dans le sens du choc extérieur « salutaire », du révélateur inattendu d'invisibles contradictions, ce qu'elle sera dans une certaine mesure dans un cinéma non hollywoodien ayant pu « bénéficier », quelle qu'en ait été l'utilisation réelle, des leçons du brechtisme. (A l'opposé, un exemple presque théorisé d'un film assumant une érogénéisation totale du champ comme effet pensé de l'arbitraire perpétuel de tout récit (du récit comme « acting out »), *North by Northwest* où l'événementiel dans sa « gratuité » ne cesse de recentrer et de perdre un corps fuyant toujours une même et obsédante menace). A cette constante du cinéma classique hollywoodien, échapperaient néanmoins en partie des cinéastes comme Vidor ou Kazan, ayant subi certaines influences européennes, et dont les fictions ne sont pas pensées à partir d'une scène exclusivement érotique. Cela dit, même les films « à itinéraire » de Kazan par exemple (*Wild River*, *America America*...), ne placent jamais la contradiction sur un terrain prioritairement ni véritablement social-politique, et restent enfermés à l'intérieur d'une vision éthique du conflit individu/nature-société.

Le héros est donc en général à Hollywood celui qui est exclu de tout antagonisme de classe. Et celui à partir duquel les contradictions réelles peuvent être pensées dans leur déplacement réglé, sur un terrain plus à sa « convenance ». Aussi n'est-il jamais dépassé par ces « contradictions », qui sont produites sur mesure pour lui, en une homogénéité naturelle où s'abolit toute dialectique véritable entre le sujet et le groupe dans leurs postulations contradictoires et hétérogènes.

Par exemple, se trouve éludée, par un effet suturant spécifique au héros, la contradiction entre la fixité « naturelle » des rôles sociaux attachés aux individus et le parcours transsocial du héros lui-même, où s'escamote, par l'effet de sa présence, le double conflit qui se joue (conflit intra-idéologique entre la fonction de reproduction par l'idéologie des schémas sociaux existants et les pseudo-dépassements individuels proposés par l'idéologie de la libre entreprise ; conflit entre l'implication du sujet social et du sujet de désir).

L'exemplarité du héros dans le film vient donc remplir, à travers l'identification, une fonction idéologique parfaitement répertoriée et nécessaire : assigner le spectateur à sa vraie place dans le procès de production (c'est « l'ordre du monde » dans sa fixité « naturelle », tel qu'il est montré dans le film) tout en déniant le faire (puisque le héros vient « contredire » cet ordre tout en le justifiant par son statut même). Cf à ce propos Thomas Herbert [5] :

> « L'effet métaphorique consiste en un déplacement de signification qui joue un rôle dans le « système de base » (primaire économique) : ainsi la loi économique qui assigne à l'agent de production sa *position* dans le procès de production est *refoulée et travestie* en d'autres chaînes signifiantes qui ont pour effet à la fois de *signifier* cette position au sujet-agent de production, sans qu'il puisse y échapper, *et* de lui dissimuler que cette position lui est assignée. En d'autres termes, l'effet métaphorique produit des significations en les déplaçant. »

La place réelle du héros doit donc être pensée en fonction de l'effet idéologique d'homogénéisation que sa pseudo-différence met en place : ce qui suture le groupe social, c'est-à-dire escamote la possibilité même d'un antagonisme autre qu'inter-individuel, tient à cette situation d'exception qu'il occupe, et dont la fonction est bien évidemment de renforcer la règle dont il est issu. L'impact érotique de ce héros sur les spectateurs rend impossible toute autre forme de statut « exceptionnel » dans la fiction, puisqu'il est (et est seul) en position de *résoudre* les conflits (en position de maîtrise) sans jamais faire appel à aucune donnée extérieure, ni être lui-même pris dans des contradictions réelles (qui ne soient pas ou ne se résolvent pas en débats de conscience). (Les fictions hollywoodiennes récentes qui s'ingénient à ôter au héros sa maîtrise ne contredisent d'ailleurs en rien ce schéma, la place en question se donnant justement comme inoccupée, comme déjà prise par un autre : metteur en scène, spectateur). Ce n'est qu'à partir de la mise en place d'une *hétérogénéité des termes* où le désir se heurterait à une réalité pas seulement fantasmatique (ce qui, corrélativement, entraînerait la disparition de la place du maître) que le cinéma « classique » pourrait relativiser la place et la « positivité » du héros dans la fiction. Un film comme *Sous le signe du scorpion*, encore très proche du « classicisme européen » malgré l'absence d'un personnage central, met justement en conflit le clivage multiple des protagonistes, entre le désir inconscient et l'obligation de tenir compte de la réalité des conditions de subsistance par exemple. Quant à l'inconscient individuel des personnages, il est lui-même *hétéronome* (structuré par une société précise et dialectiquement lié à elle [6]).

5. Op. cit. p. 88.

II. Sylvi(a)

Lisons maintenant les principales séquences du film à partir de ce que la mise du héros au centre du tableau y ordonne. Et d'abord la brève ouverture, où se constitue d'un coup un personnage-héros exemplaire, de par le potentiel fictionnel que le déséquilibre initial de sa situation met en jeu : mort de la mère, découverte de l'escroquerie du père et obligation de fuir la police.

La disparition de la mère (à la lettre : Sylvia brûle ses derniers effets) où s'origine le récit est en effet le tenant-lieu de sa cause : le fantasme d'un désir incestueux qu'il libère chez Sylvia, conforme à la logique œdipienne par laquelle est marquée le cinéma classique hollywoodien, s'approche au plus près de sa réalisation (prendre sexuellement place

6. Sur ce point encore, le texte de Thomas Herbert ouvre des perspectives :
« Il est donc clair qu'une analyse des formes d'existence idéologiques supportées par les sujets « concrets » d'une formation sociale donnée implique bien autre chose qu'une pure observation de leur dire et de leur faire, et qu'elle doit tenter de remonter jusqu'au mécanisme où s'élaborent les formes d'existence de l'individualité subjective dans lesquelles précisément ce mécanisme se dissimule (...) à la condition de reconnaître que l'inconscient n'est ni individuel ni collectif, mais structural, il devient possible d'envisager l'inconscient freudien comme un effet spécifique de la loi inconsciente au sens où nous l'entendons, en ce sens que la reproduction des processus idéologiques comporterait à titre essentiel le moment de la reproduction dans chaque sujet humain de l'opération d'imposition-dissimulation, à travers le « dit », le « bruit » ou la « légende » familiale : ainsi se réaliserait l'exigence structuralement nécessaire, inscrite dans la loi, de la reproduction de l'homme comme force de travail... »

auprès du père) pour être progressivement refoulé dans le travail de la différance. C'est la fonction du *second* événement (obligation de quitter la ville) dont la survenue arbitraire (le fameux arbitraire du récit) ne doit pas masquer la double nécessité : « structurale » d'une part (c'est l'opération de transformation du désir brut — celui qui ne peut demeurer identique à lui-même — pris en charge par le réseau des codes narratifs) ; de *position* d'autre part, sa secondarité dans la concaténation signifiante hypostasiant le Désir en cause principale, sinon unique, au détriment d'une scène sociale qui ne s'avoue à aucun moment enjeu à part entière.

C'est donc sur une scène sexuelle que devra se réaliser le programme établi. Sylvia ayant perdu sa place familiale, quitte aussi son identité, devenant pour la circonstance Sylvester. Niant une féminité à l'aube de son assomption, elle coupe ses nattes, jouant dès lors le jeu de cette provisoire castration. Laquelle, suspendant le désir du personnage, le confirme à cette « place » du héros, lequel suture aussi bien le groupe social sans en être qu'il asseoit le spectateur dans sa position de requérant hystérique, à savoir en devenant l'objet privilégié de son désir.

Les nattes donc, sont bel et bien tranchées : la supercherie n'aura pas lieu en entier dans le « paraître » puisque quelque chose dans le corps a été touché. Que ce geste attente au plaisir narcissique dont se soutient la relation du spectateur à l'acteur (à base d'identification spéculaire), les aventures ultérieures du héros le confirment : la représentation (ou encore la prise de parole de l'acteur) est ici plus qu'un simple masque : quelque chose tenant à l' « être » s'y trouve, momentanément, suspendu, « *mis en jeu* ».

Ayant échappé à ce qui, jusque là, leur indiquait leur place réelle dans la société, c'est-à-dire leur état de travailleurs, les protagonistes perfectionnent alors leur nouvelle position en adoptant une « théorie » qui la justifie : « le monde, disent-ils, se divise en brebis et en aigles : soyons donc des aigles ! » Théorie « presque » matérialiste qui vient en tout cas refondre les rapports sociaux dans une métaphore topologique du haut et du bas, filée tout le long du film (que l'on peut suivre de la chambre à coucher du peintre, à l'étage, et où Sylvia accède, au rivage rocheux d'où son père se précipite) et renvoyant plus à un ordre moral que politique.

Néanmoins, l'affirmation implicite de la « communauté idéologique » de tous les figurants du film, que le héros, de par son statut d'exception, a, comme on l'a dit ci-dessus pour fonction d'établir, va être un peu plus tard re-marquée de manière telle que son rôle de leurre s'y trouve, à son insu, exposé. On y voit Cary Grant (« aigle » postulant, qui réintégrera vite le camp des brebis, faute de grâce, i.e. de « classe »), le père Scarlett et Sylvia, jouer un scénario destiné à berner ceux qui s'y laisseraient apitoyer : Sylvia, à Londres dans la rue, toujours travestie en garçon, se plaint pour la galerie d'un gentleman anglais qu'elle a suivi dans l'espoir du job qu'il lui promettait, et qui s'est éclipsé avec ses économies. Les complices de Sylvia, l'un déguisé en Lord, l'autre en commerçant, incitent la foule émue à lui venir en aide. On retrouve dans la scène racontée des éléments d'une véritable analyse sociale : les personnages y sont en situation « réelle » (ouvrier et patron concluant un contrat truqué), et leurs intérêts s'y contredisent. Mais cet antagonisme est aussitôt effacé par les deux compères qui travaillent à soutirer de la foule rassemblée dans la même réprobation morale, de quoi aider l'ouvrier volé. Nouvelle communauté idéologique donc, mais des plus artificielles, et qui ne profite en fait qu'aux ordonnateurs de l'effusion collective (qui ont créé de toutes pièces la communauté).

Ainsi, la réalité d'un antagonisme social et la fonction d'embrayeurs idéologiques des personnages principaux doivent-elles être *irréalisées* préalablement par la fiction pour être représentées (il s'agit d'un coup monté, non d'un événement réel). Mécanisme qui équivaut dans une certaine mesure à la dénégation qui permet le retour du refoulé chez le sujet.

Si le héros est bien celui qui peut traverser impunément sous son masque les cloisonnements (sexuels, sociaux) que l'effet de sa présence va suturer en une communauté universelle, rien n'empêche donc évidemment la fiction hollywoodienne classique de mettre en présence des classes sociales antagonistes. L'intérêt du film vient alors de ce que l'effet de masque et de leurre du héros — son accomplissement — y est réinvesti dans la fiction : Sylvia traverse le récit sous son masque *et le garde jusqu'au bout*. Travestie, elle va prendre le caractère de son travestissement :

— mimant sa castration provisoire, elle s'exclut de l'ordre du désir, devenant dès lors le phallus (par tous désirée),

— jouant le jeu de ses divers costumes, elle s'exclut aussi de l'ordre social (elle est seule à ne pas être signifiée par ses habits : *il n'y a rien derrière son « paraître »*).

Héros « idéal » croirait-on donc, dont la fonction n'est pas d'être *dans* la représentation, mais de faire fonctionner celle-ci *comme telle, pour quelqu'un* (et alors de s'évanouir) Sylvia n'a qu'un « tort » : celui de durer, de ne pas être mise à sa place (tout au contraire, elle ne cessera de chercher en vain cette place, étant dès lors toujours en trop dans le tableau : cf. les scènes d'escroquerie qu'elle fait rater en dérangeant les plans, puis l'impossibilité de quitter son rôle).



En contrepoint à cet itinéraire du héros (c'est-à-dire de celui qui assume sa castration) on notera celui du père déchu, chassé de sa place, dépossédé de son pouvoir par un autre — Cary Grant — (cf. l'épisode de la dentelle rendue à la douane par exemple), pourchassé par une loi qu'il n'incarne plus, et dont le trajet, symétrique à celui de sa fille, aboutira à une castration définitive (à la mort). Cette place de l'imposture, nécessaire au processus de l'héroïfication en ce qu'elle affecte le héros d'un double négatif plus ou moins maléfique (traîtres, faux amis, concurrents...) dont il s'adjuge le bénéfice des effets fascinatoires[7], est ici abaissée du fait de son *inconvenance*. Inscrit sexuellement dès le début de la fiction comme objet fantasmatique du désir de Sylvia, c'est-à-dire à une place scandaleuse, interdite, le père Scarlett ne pourra plus que mimer, grotesquement, la masculinité pour une femme à la féminité elle aussi parodique (la servante). La loi ne souffre qu'une alternative : l'incarner ou s'y soumettre. Au héros seul est dévolue la possibilité de l'entrouvrir.



L'effet suturant du héros, programmé par le modèle narratif est mis en œuvre dans la fiction et peut être lu dans « Sylvia Scarlett » *dans sa fonction idéologique* (et cette fois sans passer par la garantie de la fabulation) de par l'excès initial dans l'inscription du personnage, c'est-à-dire le décalage entre le personnage et sa fonction qu'indique le

7. Double qui correspond, chez Daney, à celui « qui vient à la place de l'Autre », et justement défini comme « fantoche » (CdC n° 236-237, p. 35).

supplément d'écriture dans son travestissement (masque et mutilation, ajoutable et retranchable sans que ces deux opérations ne s'annulent : les nattes coupées valent pour la masculinité supposée acquise : le signifiant ne se comptabilise pas, il circule) constitue la marque — le reste — où il trouve à se signifier.

Supplément qui perturbera tout le déroulement narratif, jusque dans les moments les plus convenus de ce type de fiction. L'épisode de la rencontre de Sylvia avec le peintre (appartenant aux « hautes classes » : en situation de non-travail ou de travail noble) qui permet à celle-ci de quitter définitivement son milieu originel, n'est en effet plus réductible au modèle idéologique de départ (triomphe de l'amour sur les séparations sociales), ni d'ailleurs au thème cukorien classique de l'arrivisme de classe [8]. Le supplément d'écriture sur le corps de Sylvia ne s'y dissipe pas totalement (elle n'arrive ni à avouer son sexe véritable, ni plus tard à se débarrasser de son travestissement), et ses rapports avec le peintre, qui n'existent que sur le seul mode d'un désir dénié y restent jusqu'au bout en porte-à- faux, le déséquilibre se déplaçant, dans la dernière séquence du film, sur l'autre couple provisoirement formé (Cary Grant-La Comtesse). Fin d'autant plus hésitante (même si parfaitement conventionnelle) que le récit en avait indiqué, quelques instants auparavant, une autre, plus conforme au schéma narratif qu'il semblait suivre (les deux couples formés étant le peintre-la Comtesse, et Cary Grant-Sylvia) : tout allait se boucler sur le déplacement/transformation du désir de Sylvia du père à celui qui prend sa place : Cary Grant. En bifurquant à la dernière minute, par un coup de force — le suicide de la Comtesse — dont l'extériorité à la narration est frappante, le récit s'écarte d'une voie dont il re-marque en passant la « normalité », mais dont un excédent, tenant au personnage de Sylvia, non réductible au modèle idéologique préexistant, lui interdit l'accès. L'empêtrement ultérieur dans la conduite du nouveau couple formé par Sylvia et le peintre indique symptomatiquement la distorsion dans l'emploi des codes narratifs à l'œuvre, dans leur fonction d'effacement de la trace scripturale. La résistance offerte par le corps de Sylvia, conséquence de l'existence érogène-scripturale qu'il conserve jusqu'au bout, à sa *désécriture,* c'est-à-dire au retour refoulant du modèle, marque l'impossibilité de retrancher ce supplément « aberrant » parce que jamais pensé par l'économie classique. — Pascal KANE.

8. Thème qu'on ne sous-estimera pas néanmoins : Cukor est l'un des quelques cinéastes hollywoodiens chez qui les oppositions de classe ne sont jamais rejetées pour de plus « nobles » motifs, mais trouvent au contraire à s'aiguiser sans cesse, le « réalisme » et la mesquinerie de bon nombre de ses personnages permettant de rester sur un terrain de calculs très concrets.







VH 101 N° 78

AVANT-GARDE

ART 1917 - 1934

ARCHITECTURE

RUSSIE

250 PAGES 200 PHOTOS 27 FRS

TEXTES RUSSES TRADUITS POUR LA PREMIÈRE FOIS

ASNOVA BOUNINE DOKOUTCHAIEF EHRENBOURG GROSZ KRINSKIJ KROUGLOVOJ LADOVSKIJ LURCAT NIZAN (INEDIT EN OCCIDENT) TRETIAKOV INTRODUCTIONS DE CASSETTI KRAISKI QUILICI BERLAGE (DU HOLLANDAIS)

ESSAIS DAL CO AVANT-GARDES ARTISTIQUES URSS ANNEES 20 TAFURI URSS/BERLIN 1922 DE FEO CONCOURS POUR LE THEATRE DE CHARCOV CIUCCI CONC. PALAIS DES SOVIETS DE MICHELIS ORGANISATION DE LA VILLE INDUSTRIELLE DANS LE 1ER PLAN QUINQUENAL VERY HANS SCHMIDT

PHOTOS DE RODTCHENKO EXTER MALEVITCH TATLIN POUGNY LISSITZKI FRERES VESNIN ET STERNBERG LEONIDOV MELNIKOV KANDINSKI ANNENKOV GABO GONTCHAROVA ROZANOVA ALTMAN VAN DOESBURG LE CORBUSIER MAJAKOVSKI SCHWITTERS HAUSMANN E.MAY GROPIUS VANDERROHE H.MEYER JANCO EGGELING GINZBURG JOFAN MEYERHOLD MOHOLY-NAGY PROJETS OUVRIERS BARCHIN GOLTCH JOLTOVSKIJ PERRET STEPANOVA ETC

N° 6 J.P. FARGIER LA RELEVE DE LA GARDE G. LEBLANC SUR 3 FILMS DU GROUPE DZIGA VERTOV J.L. PERRIER 1 CHATEAU DANS LES NUAGES SOL LEWITT 5 DESSINS ORIGINAUX D. HUEBLER 3 TRAVAUX J. BURNHAM MARCEL DUCHAMP, LA SIGNIFICATION DU GRAND VERRE

112 PAGES 95 PHOTOS PRIX 16.. FRS ABONNEMENT FRANCE 53.. FRS ETRANGER 55.. FRS

EDITIONS ESSELLIER 27 RUE MAYET PARIS 6° TEL 734.43.23

AVIGNON

20 au 26 juillet 1972

CINÉMA ET LUTTES DE CLASSE

L'équipe des Cahiers animera, à Avignon, du 20 au 26 juillet, un stage intitulé « Cinéma et Luttes de classes ».

Y seront présentés des films de la République Populaire de Chine, du Groupe Dziga-Vertov, etc.

Nombre de places limité. S'inscrire auprès du C.E.A.I., 3, av. Saint-Honoré-d'Eylau, Paris-XVI[e]. Droit d'inscription et contribution aux frais du stage : 100 F.

Les participants au stage pourront bénéficier de facilités d'hébergement auprès des Maisons de Jeunes.

NOTES CRITIQUES

Il était une fois... la révolution

DUCK ! YOU SUCKER (GIU LA TESTA ; IL ETAIT UNE FOIS... LA REVOLUTION). Film italo-français en Technicolor et écran large de Sergio Leone. **Scénario** : Luciano Vincenzoni, Sergio Donati et Sergio Leone, d'après une histoire de Sergio Leone. **Musique** : Ennio Morricone. **Images** : Giuseppe Ruzzolini. **Décors** : Dario Micheli. **Costumes** : Franco Carretti. **Réalisation seconde équipe** : Giancarlo Santi. **Montage** : Nino Baragli. **Interprétation** : Rod Steiger (Juan Miranda), James Coburn (Sean Mallory), Romolo Valli (Docteur Villega), Maria Monti (Adolita), Rick Battaglia (Santerna), Franco Graziosi (Don Jaime, le gouverneur), Antonio Domingo (Colonel Guttierez), Goffredo Pistoni (Nino), Roy Bosier (Le propriétaire terrien), John Frederick (l'Américain), Nino Casale (Le notaire), Jean Rougeul (Le prêtre), Vincenzo Norvese (Pancho), Corrado Solari (Sebastian), Biaco La Rocca (Benito), Renato Pontecchi (Pepe), Franco Collace (Napoléon), Michael Harvoy (un Yankee), Amelio Perlini (un peon). **Production** : Rafran-San Marco-Miura, 1971. **Distribution** : Les Artistes Associés. **Durée** : 2 h 30 mn.

En attendant de plus amples commentaires :

1) On pouvait, jusqu'à une date récente, s'interroger sur la place des films signés Leone dans la série des westerns italiens. Il semblerait que, loin d'être, si l'on peut dire, leur « avant-garde », ils s'attachent de plus en plus à marquer leur *distance* vis-à-vis de cette série, après en avoir été l'emblème et le modèle (*Per un pugno di dollari, Per qualche dollar in più*). Pour reprendre l'idée de Daney (CdC 216), les westerns de Leone sont désormais *critiques* non seulement par rapport au cinéma américain, mais aussi au sol même d'apparition de cette critique : le « lumpen-cinéma » italien.

Cette distance, quelle est-elle ? Loin de reprendre la linéarité des enchaînements fictionnels du cinéma d'aventures et du western classiques, le récit de Leone, surtout depuis *Il bello, il brutto, il cattivo*, s'organise comme suite de tableaux, succession de « moments forts ». Chacun de ces moments prend son départ sur ce qu'on pourrait appeler le *produit* du moment précédent : la fiction, alors, *re-commence*. La césure entre chaque épisode est donc moins ellipse, creux insignifiant, que ré-embrayage, ré-organisation ; et le film tout entier, moins la montée vers un ou deux climax finaux que la modulation d'une

tension presque toujours égale : à l'opposé des films de DeMille, les épisodes sont ici, si l'on veut, autant de *clous* — continués, variés, modalisés en particulier par l'opposition systématique de l'ellipse et de la longueur, ou, plus justement, de la contraction et de l'étirement du tempo narratif.

2) D'autre part, la fiction ne s'organise pas autour de l'évidence d'un enjeu, qui réglerait la concurrence des personnages : dans *Giù la testa,* rien qui fasse plus problème que le désir des personnages. Aussi ce film est-il loin de marquer, comme on pourrait le croire, une régression par rapport au précédent Leone — ce qu'on verra sur l'exemple des flash-backs dans l'un et dans l'autre : ceux de *C'era una volta il West* (les souvenirs traumatiques de l'homme à l'harmonica), dans leur caractère fragmentaire, font mystère, mais pour que ce mystère soit finalement résolu, et donne l'explication de la présence et du rôle du personnage de Bronson (de ce point de vue, le film est une sorte de progression de l'abstrait vers le concret). Dans *Giù la testa,* au contraire, les flash-backs (les souvenirs irlandais de Sean-John) n'expliquent rien : d'un bout à l'autre du film, ils ne cessent d'être mystérieux, et sont là, pourrait-on dire, à titre de *souvenirs-écrans.* Ce qui a deux effets : d'une part, le personnage est désigné comme déterminé par un passé (Sean n'a donc rien à voir avec les gringos autonomes et maîtres style *Companeros*) (1) ; d'autre part, la nature de cette détermination ne peut que nous échapper, et nous met en défaut d'interprétation : ces flash-backs énoncent, proprement, ce qui fait mystère.

3) Mystère qui s'y trouve déplacé et figuré, mais qui, pour la fiction tout entière, n'est autre que la question

1. Cf « Note sur l'idéologie du western italien », CdC 233.

de son enjeu : les relations de Juan et de Sean ne sont pas celles d'une « amitié virile » à la Melville ou autres, mais l'organisation de la *différence* de leurs désirs : entre Juan, « paysan naïf », voleur, exubérant, mettant constamment son sexe en avant, et Sean, dynamiteur, ange de la destruction, les rapports ne sont pas de complétude, mais d'opposition. Et c'est de cette opposition que surgit ce qui est mis en jeu dans le fantasme, leur communauté impossible : la Révolution. La Révolution, dans *Giù la testa*, est donnée comme sens absent, sens introuvable.

Aussi l'Histoire n'est-elle plus, comme dans *C'era una volta il West* (2), le dehors de la fiction, mais sa rationalité impensable. (3) — Pierre BAUDRY.

2. Cf l'article de Sylvie Pierre, CdC 218.

3. D'où le caractère complaisant, démagogique et radicalement contradictoire au film, de la citation de Mao en exergue : le représentant du « peuple », de la « masse », ne prend pas part à la Révolution par accession à la conscience révolutionnaire, mais à force de maladresse, de gaffes, d'inconscience et d'héroïsme aveugle.

La guerre d'Algérie

LA GUERRE D'ALGERIE, film en noir de Yves Courrière et Philippe Monnier. Commentaire de Yves Courrière. Son : Maurice Laroche. Montage : Sylvie Blanc. Production : Reggane Films. Distribution : Cinetel. Musique : François de Roubaix. Durée : 2 h 42 mn.

Lire le développement de la guerre d'Algérie comme relation de cause à effet, processus en chaîne et cumulatif à partir d'une « erreur » initiale (dont on ne saura jamais l'origine), telle est la « conception de l'histoire », linéaire, autonomisée, mécanique du film de Courrière et Monnier. L'erreur en question (l'absence de réformes en temps voulu) soutenant le « progressisme » du propos permet bien opportunément au film de jouer la « thèse » contre l'« objectivité » (celle-là est toujours, par définition, courageuse et antigouvernementale). Pseudothèse portée par l'événement et du coup sans cesse vérifiée par lui, qui masque assez habilement l'absence d'analyse de par son fonctionnement « à l'évidence » (on croyait encore que... on n'avait pas su voir dans tel événement que...), lequel met sur le compte du pensé du film l'évolution caractéristique même du conflit. Très bénéficiaire donc l'opération : en prévoyant sans le dire le passé, on s'adjuge par-dessus le marché le sens de l'histoire.

L'improductivité totale du propos, noyant dans la spécificité du problème algérien (qu'il ne s'agit évidemment pas de sous-estimer) l'étude des conflits produits par l'impérialisme ne saurait d'ailleurs lui être reprochée du seul point de vue marxiste : l'étude non produite des causes du conflit ne cesse de peser très lourdement sur la démarche du film, l'obligeant à travestir ses manques ou à les évacuer par des tenant-lieu de causes comme cette image bouche-trou d'un « chômage endémique » que l'on ne mentionne que pour mieux s'en désintéresser

et/ou produire en passant cet effet de plein (le chômage est une calamité « en plus » — de quoi ? —) requis par l'idéologie du documentaire historique.

En tout cas, pratiquement pas trace d'un travail méthodologique sur les instances sociales (pensées chacune des trois comme autonome), d'une remontée dans le temps (la guerre d'Algérie commence par un guet-apens tendu à un car), d'une analyse politique de la France petite-bourgeoise des années cinquante et des causes internes et externes de son évolution (on apprend tout à coup : « les poujadistes ont fait une entrée fracassante à la chambre »), ni d'une relation synchronique à d'autres conflits de type colonialiste, bref de tout ce qui fait d'une histoire construite un espace non-linéaire, pluri-logique, volumétrique. Inutile donc d'attendre du film ce qui fait aujourd'hui la nécessité minimale d'un retour sur ce conflit, à savoir l'étude, guère avancée sur le plan économique, des rapports du tiers-monde à l'impérialisme (1). Si c'est bien en termes de demande de main-d'œuvre et de matière première à bas-coût, de débouchés extérieurs nouveaux, que se pose pour l'impérialisme la question de sa survie économique (c'est-à-dire la résistance à la loi de la baisse tendancielle du taux de profit) on comprend mieux du coup l'enjeu vital des divers conflits néo-colonialistes opposant les nations industrialisées aux marchés domestiqués du tiers-monde, quand ceux-ci tentent de mettre un terme à l'exploitation dont ils sont les victimes (laquelle s'accentue en position de statu quo, les termes de l'échange extérieur étant, pour les pays sous-développés, de plus en plus défavorables). A propos de cette logique évolutive des rapports, l'économiste américain Sweezy écrit : « Si quelque chose doit résulter à l'évidence de notre analyse de l'impérialisme c'est que l'évolution du capitalisme dans sa plus récente phase ne peut être regardée comme un problème relatif à un système clos ou à un groupe de pays individuels séparés les uns des autres. Chaque nation capitaliste constitue une partie du système mondial ; pour chacun — et donc également pour le système dans son ensemble — le facteur que l'on doit considérer comme décisif est l'interaction des pressions internes et externes. Exprimée schématiquement, la contradiction interne fondamentale de la production capitaliste conduit à l'expansion vers l'extérieur et au conflit avec l'extérieur. Le dernier, à son tour, conduit à une restructuration du domaine interne qui, tantôt ici, tantôt là, libère les forces qui conduisent à un nouvel ordre mondial (le socialisme). » (2)

Ce que ne semblent pas entrevoir Courrière et Monnier c'est que le discours de l'histoire ne saurait se constituer dans l' « absolu », le référent apportant avec lui une vérité aussitôt confondue avec *la* vérité, mais n'est intelligible que par rapport au présent qui le pense et l'écrit. C'est au contraire en avérant une relation entre deux temporalités, l'une écrivant l'autre (3), qu'un propos

(1) Rapport que les économistes Baran et Sweezy, dans « le capital monopoliste » étudient ainsi : « l'incapacité évidente des pays sous-développés à résoudre leurs problèmes à l'intérieur du système capitaliste mondial a répandu la semence de la révolution à travers les continents de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique latine... Parler de la révolution *mondiale* n'est plus seulement de la rhétorique : ce terme désigne ce qui est dès à présent une réalité et ce qui deviendra de plus en plus le caractère dominant de l'époque dans laquelle nous vivons ». (Cité par H. Denis « Histoire de la pensée économique ».)

(2) « La théorie du développement capitaliste. »

(3) A savoir, celle du référent et celle du signifiant, si l'on admet avec Roland Barthes que la caractéristique du discours bourgeois de l'histoire est de court-circuiter le signifié.

historique peut être autre chose qu'un discours idéologique (masquant l'origine historique des codes qui le rendent possible) et/ou dogmatique (refusant anti-dialectiquement la double temporalité au profit d'un temps référentiel linéaire englobant sans rupture le présent dans une illusoire transparence factuelle). Deux temporalités, c'est-à-dire deux systèmes, deux discours, deux logiques : en ce sens, la « place » des auteurs ne serait pas dans la thèse adoptée sur l'événement mais dans le discours choisi pour le parler : dire « conflit issu de l'impérialisme », « guerre coloniale » ou « mesure de pacification », c'est fabriquer trois objets de connaissance différents soumettant les faits à leur ordre. Que le choix d'un système non-marqué, refusant de se laisser saisir dans sa propre historicité ou son rapport à l'idéologie ait été préféré par les auteurs à un discours affichant comme telle sa source (le terme « impérialisme » indique par exemple déjà un certain type d'analyse, un point de vue idéologique, il ne fonctionne que dans un certain système, implique un certain nombre d'autres concepts) éclaire assez la démarche du film, laquelle, à ne jamais se penser idéologiquement, ne peut que retomber dans les mythes les plus réactionnaires d'une « histoire politique » : l'histoire évacuée, ne reste plus que le discours moral, propriété justement de ceux que l'on feignait de combattre : les « colonisateurs » (4).

Pascal KANE

(4) La question d'une analyse théorique générale du film de documents, pour être occultée ici, ne nous en paraît pas pour autant négligeable. Disposant d'une telle théorie, il deviendrait possible de parler d'un film comme *La Guerre d'Algérie* d'une façon infiniment moins fragmentée mais aussi plus systématiquement politique. Quant à tout ce qu'une image de documentaire charrie de sens « en plus » (sens résiduels, erratiques, jamais analysés puisque « sans rapports » avec le propos) c'est là l'intérêt « moderne » d'un tel travail.

La décade prodigieuse

LA DECADE PRODIGIEUSE. Film français en Eastmancolor de Claude Chabrol. **Scénario, dialogues** : Paul Gegauff, Eugène Archer, Paul Gardner, d'après le roman homonyme d'Ellery Queen. **Images** : Jean Rabier. **Son** : Guy Chichignoud. **Décors** : Guy Littaye. **Musique** : Pierre Jansen. **Montage** : Jacques Gaillard. **Interprétation** : Marlène Jobert (Hélène van Horn), Orson Welles (Théo van Horn), Michel Piccoli (Paul Régis), Anthony Perkins (Charles van Horn), Guido Alberti (Ludovic van Horn), Tsilia Chelton (la mère de Théo), Sarito Giovanni (le prêteur sur gages), Aline Montovani (Hélène à 11 ans), Corinne de Konigswarter (Hélène à 6 ans), Eric Frisdal (Charles enfant), Vittorio Sanipoli (le commissaire). **Production** : André Génovès (Films La Boétie), 1971. **Distribution** : Parafrance. **Durée** : 1 h 49 mn.

On pourra voir, dans la conjonction (1945-48) d'œuvres telles que « La maison du Docteur Edwards », « La fosse aux serpents » et le roman d'Ellery Queen « La décade prodigieuse » un indice (parmi d'autres) d'une mode américaine (hollywoodienne) qui mériterait une étude conséquente : Hollywood et le roman américain croient alors découvrir la psychanalyse, non plus seule-

ment en mettant en scène des psychanalystes (ce qui s'est fait généralement avec la prétention de révéler le « vrai visage » de leur métier : scoutisme ou escroquerie), mais surtout en réclamant de cette pratique désormais socialement reconnue une sorte de rationnalité fondatrice, qui gouverne le texte ou du moins lui assure un surcroît de vérité, une caution que les profondeurs de cette psychologie y ouvrent les justes abîmes de l'onirique et du subconscient (1).

Psychologie des profondeurs : on connaît la vacuité de l'image, et les lieux désormais piteux où elle s'emploie ; c'est bien pourquoi l'intérêt majeur des romans d'Ellery Queen (depuis les premiers, vers 1930) n'est pas exactement là, mais en un trait d'une séduction pour nous plus subtile : les mystères y consistent pour la plupart en la découverte de *séries codées*, de programmes souvent leurrants mis en avant par le criminel qui, par jeu ou nécessité, semble prendre plaisir à suivre la loi de la série. Ces leurres constituent donc les indices principaux; le travail du détective n'est pas de les réduire ou de les ignorer, mais de les décoder d'une autre manière que celle qui semble s'imposer, et son jeu logique, de découvrir, sous la série signifiante abstraite et *arbitraire* (les phrases d'une comptine, un alphabet ancien, des figures de cartes, des séries de chiffres), sa nécessité et son origine. Ainsi, dans « La décade prodigieuse », l'auteur du plan décalogique se démasque d'avoir laissé savoir sa passion des anagrammes, et la première interprétation psychanalytique de l'affaire, comme un leurre supplémentaire par lequel le meurtrier se faisait passer pour une victime aux yeux du détective-psychologue (amateur), qui ne pouvait que se reconnaître dans le piège qu'on lui tendait.

Tout autres sont les préoccupations de Chabrol, inchangées avec ce film quoi qu'on ait pu dire, et lui-même laisser entendre : la psychanalyse est là pour donner le sentiment que dans le film, « il y a à interpréter ». Quoi ? On ne sait trop. Mais on enfonce le clou sur l'assimilation du père Van Horn à la figure divine (par exemple, on le prénomme Théo), on lui fait jouer tantôt le rôle d'Idéal du Moi, tantôt de Moi Idéal, au gré emphatique des besoins, mais peu importe : en tout cas cela prouve (pour Chabrol) que s'ils sont tous (ou presque) fous dans cette famille de grands bourgeois, c'est tout à fait normal puisque la situation y est déjà, dans le *réel*, pathologique. Bref, l'éternelle bourgeoisie chabrolienne n'a que ce qu'elle mérite, et il n'est même pas la peine d'avoir recours à l'idée de lutte des classes pour bien comprendre qu'ils sont, par essence, pourris.

C'est donc bien, une fois de plus, à une réduction moraliste et métaphysique qu'on a affaire — ce dont Chabrol lui-même, allant chercher vers une « extrême-gauche » accueillante à ses ironies un public qui ailleurs commence à se lasser, fait l'aveu : « Diable ! Tout se tiendrait-il ? Les forces du Bien et du Mal pourraient-elles se traduire en termes politiques et sociaux, en termes de lutte de classes ? Bon Dieu ! Je commence à y voir plus clair... » (Dans l'« Huma-Dimanche » du 29-12-71). — Pierre BAUDRY.

1. Avec, semble-t-il, pour corrolaire, que de ce romanesque le psychanalyste soit presque toujours absent, sinon sous une figure déplacée : de *Soudain l'été dernier* à *Trois sur un sopha*, c'est le neuro-chirurgien ou le psychothérapeute qui occupent sa place. On pourra supposer que l'utilisation de la psychanalyse à des fins romanesques tend à rendre celle-ci impensable comme métier.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, av. Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 108 - 110 - 112 - 113 - 116 - 117 - 124 - 125 - 127 - 128 - 129 - 135 à 137 - 140 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 175 - 177 - 178 - 180 - 182 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228 à 233.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros

25 % pour plus de 15 numéros

50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Pierre JOURDAIN, 4, boulevard E.-Branly, 21-Chenove, **recherche** les nos 1 à 5 - 7 à 12 - 16-18 à 42 - 44 à 66 - 68 - 75 - 78 - 80 - 82 à 93 - 95 - 97 - 99 - 100 - 102 - 104 - 109 - 111 - 114 - 120 - 121 - 123 - 126 - 138 - la table des matières des nos 1 à 50, et les nos 1 - 3 - 10 - 11 - 17 - 18 - 19/20 de la Revue du Cinéma.

Bernard P. GUIREMARD, 7, rue Emile-Dubois (E 10.3), Paris-14e, **vend** collection complète, excellent état, de la Revue du Cinéma 1946-49, nos 1 à 20.

Catherine GARNIER, 162, rue de Vaugirard, Paris-15e, **vend** les nos 2 - 4 - 5 - 8 à 18 - 20 - 21 - 23 à 25 - 27 - 29 - 34 à 38 - 40 - 42 - 43 - 46 - 49 à 53 - 55 - 68 - 70 - 73 - 75 à 78 - 80 à 118 - 121 à 127 - 130 - 132 à 159.

Collaborateur de la revue **vend** nos 6 - 9 - 12 à 14 - 16 - 17 - 23 - 35 - 41 - 44 - 49 - 51 - 53 - 60 - 63 à 66 - 71 - 73 à 79 - 81 à 89 - 91 à 98 - 100 à 159 - Table des matières des nos 100 à 159. Faire offre aux « Cahiers » qui transmettront.

OFFRE SPÉCIALE

Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

231 (août-septembre)

P. Bonitzer : Sur « La Cérémonie » (Oshima)
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (3)
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
Pierre Baudry : « Trafic » (Tati)
« Intolerance » de Griffith (description plan par plan)

232 (octobre)

S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
P. Bonitzer : Le gros plan : supplément de scène
J. Narboni, J.-P. Oudart : « La Guerre Civile en France » (« La Nouvelle Babylone, 2 »)
« Intolerance » (description plan par plan)

233 (novembre)

P. Bonitzer : Fétichisme du plan
J. Aumont et J.-P. Oudart : Misère du cinéma français
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (4)
« Intolerance » (description plan par plan)

234-235 (décembre-février)

Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 1
P. Bonitzer : Hors-champ
C. Metz : Ponctuation et démarcation
J.-L. Comolli : Technique et Idéologie (5)
S. Daney et J.-P. Oudart : Le Nom-de-l'Auteur
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous (fin)
« Intolerance » (description plan par plan, fin)

236-237 (mars-avril 1972)

« A armes égales » : l'idéologie politique bourgeoise à la télévision
Joris Ivens et Marceline Loridan : La Révolution dans les studios en Chine
Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 2
Jean-Louis Schefer : Sur le « Déluge universel » d'Uccello
Pascal Bonitzer et Serge Daney : L'écran du fantasme
Jean-Pierre Oudart : Le hors-champ de l'auteur